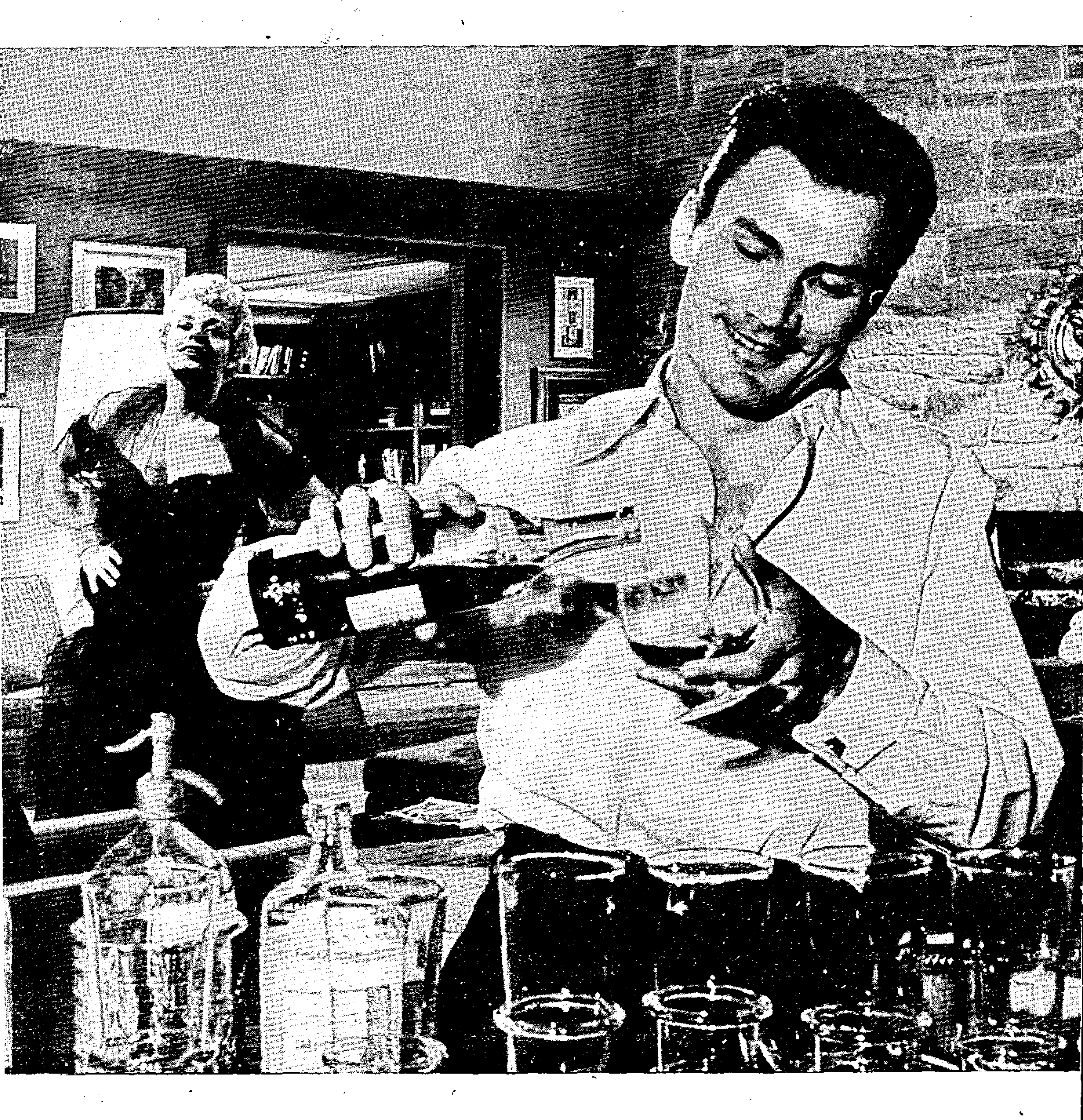
CAHIERS DU CINÉMA

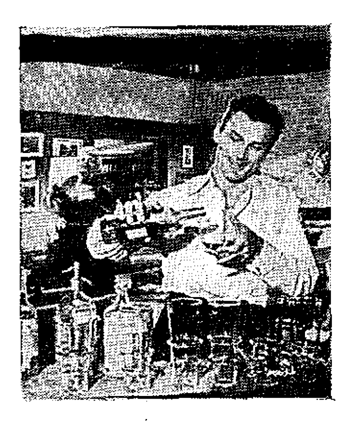


53 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● DÉCEMBRE 1955 ★ 53



Vitore Mature et Susan Ball — trop tôt disparue — sont les vedettes du CinémaScope Universal en Technicolor, LE GRAND CHEF (*Chief Crazy Horse*).

NOTRE COUVERTURE



Jack Palance et Shelley Winters dans THE BIG KNIFE (*Le grand couteau*), le remarquable film de Robert Aldrich, qui a obtenu cette année, à Venise, un Lion d'Argent et qui passe à Paris, en ce moment, avec un grand succès. (*Production Robert Aldrich distibuée par* LES ARTISTES ASSOCIÉS).

ATTENTION : Ne manquez pas de prendre page 38, **LE CONSEIL DES DIX.**

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1955 TOME IX. N° 53

SOMMAIRE

☆

Les Films

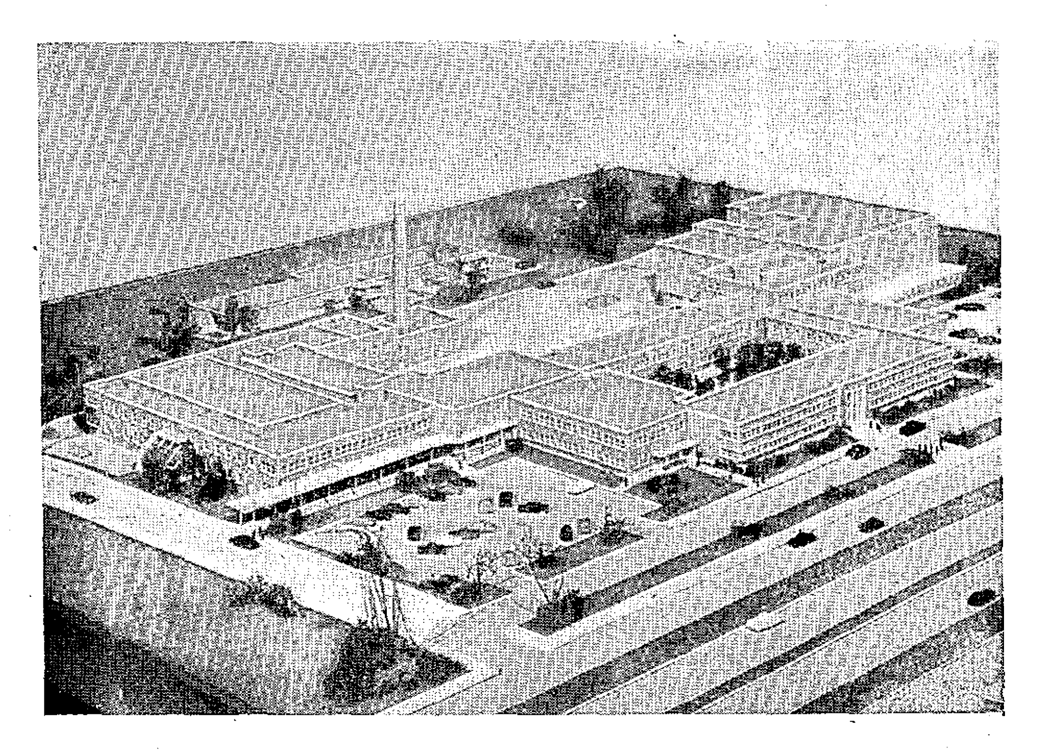
★



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant* : L. Keigel.

CANADA : UN CINÉMA PRATIQUE

par Guy L. Coté



En 1956 sera terminé à Montréal cet édifice modèle ou se tiendra le National Film Board. Outre les services d'administration il comprendra un équipement complet de production avec laboratoire pour 35 et 16 mm. et un grand studio de tournage.

Depuis déjà plusieurs années, l'œuvre de Norman McLaren se fait connaître et discuter en France ; il a ses admirateurs et ses critiques. Couronné à Cannes, son *Blinkity Blank* a été aussi sifflé sur les Champs-Elysées. On décrit souvent McLaren comme « l'ambassadeur du cinéma canadien » (bien qu'il soit d'origine écossaise), ce qui fait sourire ses collègues du Canada qui, eux, ne comprennent pas toujours l'engouement que semble avoir l'Europe pour l'œuvre de ce cinéaste.

McLaren est incontestablement le seul grand artiste du cinéma canadien, comme la critique française ne manque pas de le souligner. *Mais sa renommée en Europe fait peut-être* oublier qu'il y a au Canada toute une industrie cinématographique florissante.

INCERTITUDE DU LONG-METRAGE

Le cinéma commercial au Canada occupe, vis-à-vis la production américaine, une position analogue à celle de la Belgique vis-à-vis la production française. En effet, la proximité des grands studios de Hollywood a étouffé la production canadienne de long-métrage, attirant vers l'extérieur les quelques artistes de talent qui auraient pu y apporter leur art. Mary Pickford, Walter Pidgeon et Louis B. Mayer, tous trois Canadiens de naissance, n'ont trouvé une renommée mondiale qu'en émigrant vers Hollywood. Et il y en a d'autres. Le Canada, grande puissance industrielle, partage le sort des « petits pays cinématographiques » dans lesquels la production locale, atrophiée par la domination étrangère, ne franchit que très rarement les frontières nationales.

Onze millions de Canadiens, c'est-à-dire les deux tiers de la population, parlent l'anglais — mais, exception faite des films américains dont les extérieurs ont été tournés au Canada, le pays n'a à son actif depuis les débuts du cinéma sonore qu'une demi-douzaine de longs-métrages de langue anglaise. D'ailleurs, la plupart de ceux-ci ont échoué misérablement — tant au point de vue financier qu'au point de vue artistique — les producteurs n'ayant pu trouver ni équipe technique qualifiée, ni acteurs de métier, ni réseau d'exploitation.

Peut-être ne s'est-il pas encore développé au Canada anglais un « caractère national » qui permettrait une production dont l'attrait purement local du sujet pourrait vaincre la réticence des exploitants. Certes, il ne faut pas penser rivaliser avec Hollywood sur son propre terrain, et dans sa propre langue, avec des films à spectacle, films musicaux, films à vedettes. Nombreux sont ceux qui disent que le cinéma « canadien » devra prendre ses sources dans le pays même. Ce rôle revient aux artistes canadiens, qui, par des œuvres convaincantes, devront dégager des apports disparates des immigrants européens, les caractères communs et profondément nationaux de leur pays.

En attendant cet avènement, les firmes productrices américaines exploitent la magnifique nature canadienne en y allant tourner leurs extérieurs. C'est ainsi qu'Emperor Waltz, film dont l'histoire se déroule apparemment dans le Tyrol autrichien, a été tourné dans le paysage féerique du parc Jasper, et que *O'Rourke of the Royal Mounted,* film d'aventure de Raoul Walsh, situa Alan Ladd dans les montagnes Rocheuses canadiennes puis fut exploité aux Etats-Unis sous le titre plus saisissant de *Saskatchewan,* province voisine dont le caractère topographique est celui d'une plaine sans limite. Et que dire de ce guide italien que je rencontrai un jour en visitant Venise et qui me dit : « *Canada, Canada ! Je connais bien Canada. Si ! Si ! Je me souviens d'un film. Film formidable.* Rose-Marie. *Beau Canada !* »

LE LONG-METRAGE DE LANGUE FRANÇAISE

Dans la province de Québec, de langue française, la situation est cependant quelque peu différente. Si le Canadien français ne subit plus aujourd'hui l'influence de la France contemporaine, il a gardé avec acharnement les traditions qu'ont apportées les premiers colons français. Très dévôts, jaloux de leur patrimoine, et jusqu'à ces derniers temps de préoccupations plutôt agricoles qu'industrielles, les Canadiens français forment un groupe d'une cohésion et d'un caractère indéniable, circonstance propice au développement des arts. C'est ainsi que le théâtre canadien est né dans le Québec bien avant qu'il ne trouve sa contrepartie de langue anglaise dans l'Ontario. Les seuls véritables « personnages » locaux sont issus du terroir québecquois et connaissent le succès par les programmes radiophoniques ou les romans-fleuves télévisés.

Depuis 1945, plus d'une douzaine de longs-métrages parlant français ont été réalisés, la plupart exploitant soit la popularité de ces personnages, soit certaines coutumes typiquement canadiennes-françaises, soit encore une page d'histoire passée dans la légende de l'ancienne colonie française. Fait heureux : tous ces films ont récupéré leurs frais de production par la seule exploitation locale. Fait moins heureux : la qualité artistique de la plupart est d'une médiocrité déplorable, à l'exception de *Ti-Coq,* film de Gratien Gélinas (1952), que l'auteur adapta de sa pièce de théâtre.

Ti-Coq est un soldat canadien, bâtard, qui ressent très fortement que cette tare le distinguera et le tiendra hors de la société. Timide et incertain, il rencontre une jeune fille qui le comprend : il connaît, pour la première fois de sa vie, un peu d'affection humaine. Il se fiance, mais la guerre



The Stratford Adventure (1953) réalisé par Morten Parker retrace tout le déroulement d'un Festival Shakespeare en Ontario ou Alec Guiness joue le rôle de Richard III.

l'éloigne. A son retour, la jeune fille se sera mariée à un autre, mais sans amour, forcée par ses parents vers un choix plus conventionnel. Ti-Coq et son ancienne fiancée se retrouvent un jour, constatent que la séparation et le temps n'ont fait qu'augmenter leur amour, et pensent désespérément à fuir ensemble. Mais le Canadien-français est catholique, très catholique — par conviction, tradition et superstition — et Ti-Coq accepte de perdre cette chance unique de bonheur, plutôt que d'exposer son ancienne fiancée à une vie de péché au milieu d'*une société qui les rejettera cruellement et pour* toujours.

L'histoire de Ti-Coq ne trouverait sans doute pas un auditoire enthousiaste en Europe, mais le film est bien joué, sans ratures techniques et, pour la première fois au Canada, se rapproche d'une certaine vérité humaine, quoique situé dans un cadre régional et très particulier.

LE COURT-METRAGE

Autant la position du long-métrage semblera triste aux lecteurs des « *Cahiers* », autant la situation actuelle du court-métrage apparaîtra favorable. Il faut pourtant admettre que le monopole américain, britannique et français n'est pas particulièrement favorable à la diffusion du court-métrage canadien dans les salles commerciales. En plus de cette fâcheuse institution du double programme, la plupart des films nous arrivent avec *leurs compléments* déjà choisis (surtout dans le cas des films américains). Les éditions canadiennes des actualités sont rédigées à New York, Londres ou Paris.

C'est plutôt sur le plan éducatif, technique, informatif et publicitaire que le court-métrage a pris son essor au Canada. Grâce à une politique gouvernementale astucieuse, le cinéma canadien s'avance lentement vers une qualité de production et une expérience technique qui rendra probable la naissance d'une saine et forte industrie du long-métrage. Si le producteur du complément de programme commercial recule devant une entreprise financière souvent trop risquée (une seule maison indépendante de production réussit à placer ses films régulièrement dans les salles commerciales : c'est l'Associated Screen News, dont la série *Canadian Cameo* ne donne chaque année aux écrans canadiens que quelques très

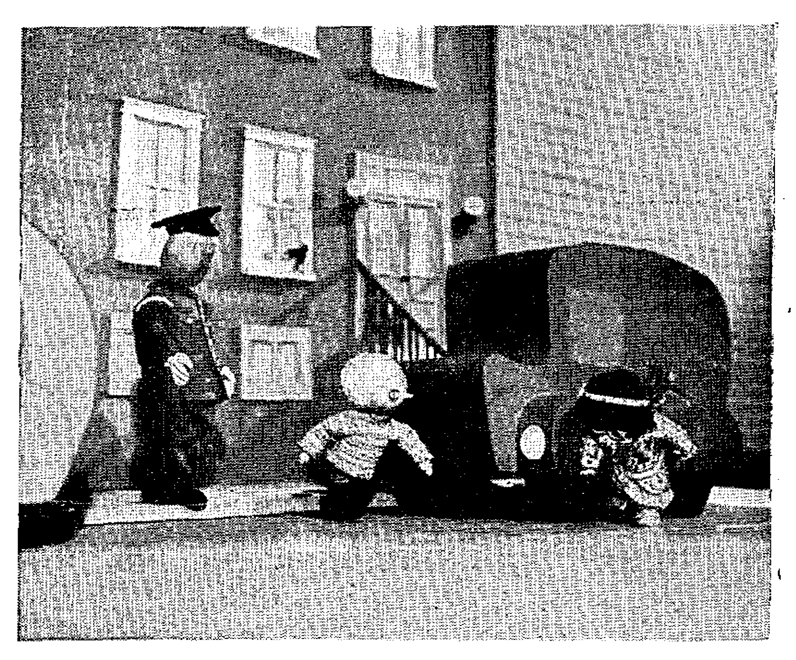
médiocres bobines), le producteur de courts-métrages soi-disant « non commerciaux » trouve aujourd'hui un nombre sans cesse croissant de commanditaires, un auditoire de plus en plus important, et une organisation de distribution sur 16 mm. qui doit son existence aux efforts du gouvernement canadien pendant la guerre.

En France, l'expression « film de commande » revêt un certain sens péjoratif. On dit « film de commande » pour excuser une bande médiocre d'un réalisateur déjà chevronné. Au Canada, le film de commande est *la seule raison d'être de l'industrie cinématographique* (à part la production gouvernementale de l'*Office National du Film)*. Il y a aujourd'hui une production annuelle de plus de 200 films commandités qui rapportent un demi-milliard (en francs français) aux quelque trente maisons de production. Parmi celles-ci il y a naturellement les spécialistes des films techniques, d'entraînement, d'annonce, honnêtes producteurs de bandes utiles et sans prétention. Mais au Canada, qui jouit d'un développement industriel sans précédent, les commanditaires riches et idéalistes — ce que les Anglais appellent « public relations minded » — se font de plus en plus nombreux.

Certains films de commande, d'information générale, ont coûté jusqu'à 25 millions (francs français) et pourtant leur caractère strictement non commercial est attesté du fait qu'ils ont été tournés sur Kodachrome, format 16 mm, et **donc impossible à exploiter dans les cinémas publics.** La puissance de ces moyens non commerciaux de diffusion peut s'illustrer par l'exemple d'un film américain qui a obtenu aux Etats-Unis, sur 16 mm seulement, un auditoire de 34 millions de spectateurs, soit 4 millions de plus que le long métrage commercial le plus populaire projeté dans les cinémas américains !

TENDANCES ET ESPOIRS DES PRODUCTEURS INDEPENDANTS

Ainsi le Canada possède une industrie cinématographique qui n'a besoin d'aucune subvention gouvernementale, et qui offre au cinéaste l'occasion de réaliser des films avec des budgets considérables — quelquefois même avec une liberté remarquable dans le traitement du scénario. La plus importante de ces maisons productrices indépendantes est celle de « Crawley Films Ltd », dont la production cette année s'élèvera à 50 films, et dont certaines réussites telles que *Newfoundland Scene, Polysar, Episode in Valleydale, Look to the*



Dans *Drôle de Mic Mac* (1954) les marionnettes de Grant Munroe illustrent comment *ne pas* traverser la rue.

Center, laissent prévoir que le cinéaste indépendant canadien, s'il n'a pas encore été remarqué dans les festivals internationaux, pourrait l'être dans les années à venir. Malgré *certains défauts, ces films ont au moins* une qualité que l'on ne remarque pas souvent dans les documentaires européens : ils sont vifs, frappants, un peu brusques ; ils reflètent le rythme accéléré de l'Amérique. Leur poésie n'est pas celle des nuages mais plutôt celle de la vie qui grouille.

Look to the center, par exemple, n'est en réalité qu'un reportage sur les richesses naturelles et industrielles de la Province du Manitoba, qui veut présenter aux industriels étrangers un portrait dynamique de la province. Il va droit au but comme un film policier et raconte son histoire clairement, vulgairement même, mais avec le maximum d'efficacité.

Le lecteur s'étonnera peut-être que le film de commande (super-film publicitaire) puisse *s'orienter vers* une certaine valeur artistique, qui ne semble être ni dans la tradition des grands poètes humanistes du documentaire, ni dans celle du cinéma social de John Grierson. Ce nouveau cinéma, plus objectif, nous montre ce que l'homme peut accomplir dans un pays tout neuf et riche d'espoir.

L'OFFICE NATIONAL DU FILM

Ce cinéma indépendant qui prend son essor au Canada, c'est à *l'Office National du Film (National Film Board)* qu'il doit son existence. *L'Office* est l'élément stabilisateur de l'industrie cinématographique, et son lien avec l'avenir. Il s'agit d'un organisme gouvernemental, responsable directement au Parlement par l'intermédiaire du ministre de la Citoyenneté et de l'Immigration. Il produit et distribue chaque année plus de 80 courts-métrages (presque tous préparés simultanément en versions *françaises* et *anglaises*), et *quatre séries de* programmes pour la télévision.

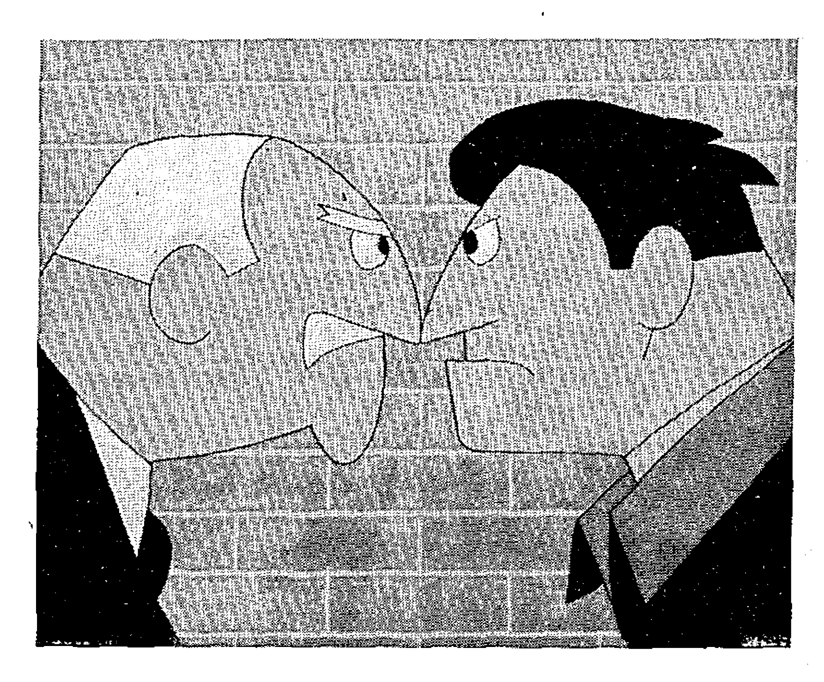
De plus, il y a un service de production pour les films fixes, et une photothèque riche déjà de 100.000 négatifs. **L'Office** a un actif de 550 employés, répartis en quatre divisions : production, distribution, administration et services techniques. Il a ses propres laboratoires — on y développe annuellement 3 millions de mètres de pellicule — ses salles de montage, studios d'enregistrement, caméras, tables d'animation, etc. On y compte une trentaine de réalisateurs, chefs opérateurs, une demi-douzaine de monteurs et, en plus d'un personnel technique, on emploie trois compositeurs à plein temps pour écrire les partitions musicales des films. L'an prochain, lorsque son nouvel édifice sera terminé à Montréal, **l'O.N.F.** aura un studio de tournage bien équipé et moderne. Tout ce matériel est la propriété du gouvernement canadien, et les réalisateurs, monteurs, compositeurs sont des *fonctionnaires civils.*

L'Office fut le premier producteur du monde à réaliser un long métrage avec le procédé Eastmancolor (**Voyage Royal,** qui raconta la visite au Canada et aux Etats-Unis de la Princesse Elizabeth, en 1951). Ses films sont distribués dans les cinémas commerciaux du monde, et chaque Ambassade ou Légation canadienne a une cinémathèque 16 mm pour prêts gratuits. On a reçu des boursiers de France, de Birmanie, d'Israël, du Pakistan, d'Egypte, d'Indonésie, tous venus suivre un stage d'en*traînement en vertu des programmes internationaux* d'aide technique. Les films de **l'Office** ont figuré aux palmarès des grands festivals du monde : Cannes, Venise, Berlin et Edimbourg, et obtenu des « Awards » de la « Motion Picture Academy of America » et de la « British Film Academy ».

Le but principal de l'O.N.F., suivant les termes de la loi qui l'établit, est de « produire *et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations* ». Pour cela, *l'Office* dépense chaque année plus d'un *demi-milliard* (francs français) pour la production, et presque autant pour la distribution ; le nouvel édifice à Montréal coûtera environ **$ 7.000.000** (2 milliards 500 millions de francs) — le tout financé par les impôts du contribuable canadien pour faire du court-métrage officiel.

LES ORIGINES DE L'O.N.F.

L'origine de la cinématographie gouvernementale au Canada remonte à la première grande guerre alors que, en 1914, le ministère de l'Industrie et du Commerce avait fondé un organisme départemental pour présenter à l'étranger une image vivante des ressources naturelles et de la production industrielle du pays. En 1921, ce service se transforma en « Canadian Government Motion Picture Bureau », agence productrice et distributrice commune à tous les ministères. Pendant les dix années qui suivirent, le « Motion Picture Bureau » devint une des agences les plus effectives au monde pour la production de films gouvernementaux, mais quand arriva le cinéma sonore, le Bureau tarda trop longtemps à s'y



Travail d'équipe (1950) décrivait les relations ouvriers-patrons, de la préhistoire à nos jours.

adapter et, la dépression venue, le Canada perdit la position favorisée qu'il avait gagnée quelques années auparavant.

C'est alors qu'en 1936, un jeune homme du Haut Commissariat canadien à Londres fit un rapport à son gouvernement à l'effet que les films du Motion Picture Bureau ne présentaient plus à l'étranger qu'une image incomplète du Canada, et que l'agence devrait être réorganisée sur une base plus effective. Ce jeune enthousiaste — c'est Ross McLean, qui devint lui-même plus tard commissaire du gouvernement à la cinématographie, de 1946 à 1949, et qui est maintenant chargé de la section film à l'U.N.E.S.C.O. — recommanda à Ottawa d'inviter John Grierson, chef dynamique de l'école documentariste anglaise, à venir établir un plan d'action.

Grierson proposa la formation d'un « *National Film Board* », agence paraministérielle qui servirait de conseiller auprès du gouvernement pour les questions cinématographiques. Le rapport fut adopté et Grierson nommé premier commissaire à la cinématographie. Il n'eut guère le temps de s'installer à Ottawa (l'*Office* n'avait alors qu'une dizaine d'employés). La guerre éclata : d'un jour à l'autre, le cinéma devenait instrument vital d'information et de propagande. En 1941, le vieux *Motion Picture Bureau* était absorbé par l'*Office*, qui fut dorénavant l'unique responsable des activités cinématographiques du gouvernement canadien, régissant en même temps la ligne de conduite générale et l'exécution pratique du programme de production.

L'INFLUENCE DE JOHN GRIERSON

Le rapport qu'avait fait Grierson en 1938 comprenait une recommandation d'importance capitale : le choix des sujets de film, disait-il, devrait être fait *en vue d'un programme d'information conçu d'une façon très large*. La guerre donna à Grierson l'occasion de mettre cette recommandation en pratique, et c'est grâce à celle-ci que le Canada doit la position qu'il occupe actuellement sur le plan du documentaire. Le gouvernement canadien, stipula Grierson, devait produire des films dont les sujets ne relèveraient pas nécessairement d'un

ministère en particulier — leurs points de vue étant forcément orientés vers leurs spécialités respectives — mais seraient choisis et contrôlés par l'*Office* lui-même.

Ainsi — en même temps que le ministère de la Santé pouvait commander à l'*Office* de faire un film sur la santé dentaire, ou que le ministère de l'Agriculture désirait un documentaire sur l'élevage des bestiaux, ou que celui de la Défense demandait un film technique sur l'entraînement militaire en hiver, ou encore que le ministère des Postes voulait une histoire filmée de son service aérien — l'*Office National du Film* recevait directement du *Parlement un subside* pour faire des films plus *généraux*, à sa façon, pour faire connaître les Canadiens de l'Ouest à ceux de l'Est, donner aux gens des villes un aperçu de la vie dans la campagne, faire ressentir à tous l'importance du développement industriel du pays. C'était admettre le principe qu'il était valable et utile pour un gouvernement de faire et de montrer un film sur la vie d'un Canadien sans que celui-ci soit obligé, pour satisfaire les *différents ministères, à se laver les dents, traire une vache*, lancer une grenade dans la neige, ou mettre une lettre à la poste.

UNE DISTRIBUTION « NON COMMERCIALE »

Ce fut pendant les années d'expansion, de 1941 à 1946, que se créa le fameux système de « circuits », c'est-à-dire de tournées cinématographiques avec films 16 mm. Le problème de l'*Office*, au début, ne fut pas tant celui de la production, *mais celui de la distribution.* Les circuits commerciaux, quoique puissants en termes de chiffre-spectateur, ne pouvaient évidemment absorber qu'une faible proportion des films produits, les plus « populaires » du point de vue de l'exploitation. Un grand nombre de bandes plus éducatives, trop longues, trop spécialisées, restaient sans spectateurs. Le gouvernement dut donc installer, dans chaque centre important de population, une équipe administrative et technique pour distribuer les films *gratuitement.* Des tournées furent organisées dans les industries, les groupes communautaires, les villages isolés, les colonies de vacances, les camps de travail — avec projecteur et projectionniste officiel — qui bientôt touchèrent *plus d'un demi-million de spectateurs par mois.*

L'état d'urgence de la guerre justifia ces dépenses considérables et, en 1945, on avait établi au Canada un réseau de distribution non commerciale qu'on aurait cru impossible six ans auparavant. La paix entraîna cependant une diminution des budgets de l'*Office*, et l'on dut réduire le personnel dans les centres régionaux. La nécessité voulut alors qu'on entraînât les groupes communautaires à se servir eux-mêmes des appareils de projection. On les incita à se former en *Conseils du film* — groupements d'organismes qui utilisent le film régulièrement, écoles, clubs sociaux, clubs sportifs, associations de tout genre — qui, par un financement commun, commencèrent à acheter des appareils et à fonder des cinémathèques régionales. Peu à peu, les activités gratuites du gouvernement, qui avaient démontré aux Canadiens l'utilité du cinéma dans la vie communautaire, donnèrent place à l'initiative des groupes privés.

Aujourd'hui, il y a 419 « conseils du film », groupant plus de 10.000 organisations diverses, et 391 cinémathèques qui fonctionnent sous l'égide d'écoles, d'universités ou de bibliothèques publiques — ce qui constitue pour l'**Office**, comme pour *le producteur indépendant, un débouché stable* et important. L'**Office** garde toujours un certain nombre de « circuits » gratuits, sortes de chaînes composées de multiples points où des représentations sont organisées bénévolement avec des programmes mis à la disposition des groupes par l'**O.N.F.** Il y a actuellement 423 de ces circuits, soit un total de 5.500 endroits au Canada où on montre au moins une fois par mois les programmes de l'**Office** — mais l'auditoire total de ces circuits gratuits ne constitue que le quart du nombre de *personnes qui voient* les films de l'**Office** par le truchement des cinémathèques, non gouvernementales. Ce sont d'ailleurs ces mêmes cinémathèques, fondées avec l'aide et le conseil des représentants de l'**Office**, qui aujourd'hui utilisent les productions des maisons indépendantes pour compléter leurs programmes.

LE CINEASTE A L'O.N.F.

Lorsque John Grierson fut mis en charge de l'*Office* au début de la guerre, il fit venir quelques cinéastes anglais pour entraîner l'équipe canadienne dans l'art et la pratique du film d'information. Stuart Legg, Stanley Hawes, Raymond Spottiswoode, Norman McLaren, arrivèrent l'un après l'autre pour seconder leur ancien chef. On reconnaît d'ailleurs l'influence





Dans *Suffer Little Children* (1954) Nick Read, réalisateur américain qui travaille pour l'Office du Film a montré comment et pourquoi les enfants grecs avaient bénéfécié de l'aide de l'U.N.R.R.A. — Un vieux pionnier (à droite), dans *Sports et Transports* de Colin Low part pour les Montagnes Rocheuses (1953).

de cette école documentariste anglaise dans toute la production de guerre de l'*Office du Film* : préoccupation sociale très avancée, films à thèses politiques et internationales, usage constant du « stock shot », références fréquentes à « la voix du peuple », « la pensée du peuple », etc.

Ce fut surtout Legg qui donna à la série **World in Action** son style caractéristique. Les **March of Time** américains et les **This Modern Age** anglais ont tenté la même expérience, mais ni l'un ni l'autre ne peuvent rivaliser avec les **World in Action** comme série de films à conception adulte, militante et optimiste. Mois après mois, les films de l'infatigable Legg apportèrent aux écrans du monde un genre unique d'éditorial politique illustré : les principes de la géopolitique, la position de la France dans la guerre, l'importance des voies aériennes internationales, la menace de conflit en Asie, et même, bien avant la fin de la guerre, les problèmes que poserait la paix.

Dans beaucoup de ces films, l'Art cinématographique (avec un « A » majuscule) dût se plier aux exigences du commentateur ; l'école griersonienne enseignait aux jeunes cinéastes canadiens que le cinéma était avant tout un instrument pour influencer et instruire le peuple. Grierson interdit d'ailleurs à ses réalisateurs de visionner ces chefs-d'œuvre du documentaire anglais, **Night Mail, Coal Face, Housing Problems**, sous prétexte que le style canadien devait venir du travail à faire plutôt que par imitation des genres précédents. La qualité technique de ces films pourtant si militants, laissa beaucoup à désirer car le rythme de production augmentait sans cesse : en effet, un film complet célébrant la fin de la guerre put être distribué aux cinémas canadiens le jour même de la capitulation allemande — il avait été fait dans le temps record de quarante-huit heures...

Avec la fin de la guerre et le départ de Grierson, l'**Office** dut faire face aux problèmes de sa consolidation dans le cadre normal et officiel d'un gouvernement en paix. Longtemps après, l'on parla de cette brillante époque griersonienne que les lieutenants canadiens du grand chef regrettèrent avec un peu de nostalgie. Certes, l'avenir leur appartenait, mais l'**Office**, un peu dépaysé, passa par une période incertaine. Crise artistique : l'école anglaise leur avait légué une conception sociale (c'est d'ailleurs ce qui fit leur force) mais non pas une esthétique cinématographique. Crise politique : les producteurs indépendants, face à ce nouveau-né déjà plus puissant qu'eux, tentèrent par divers subterfuges de faire abolir les services gouvernementaux de production afin de bénéficier eux-mêmes des commandes officielles — l'effort échoua, mais ébranla pour quelque temps la position de l'**Office**. Crise d'idée : l'on trouva prudent, en temps de paix, de ne pas aborder les sujets trop controversés ou des problèmes embarrassants — ce qui troubla les cinéastes qui, bons documentaristes, auraient voulu peindre la réalité telle qu'ils la voyaient avec la franchise directe des anciens films de Grierson.

Cette année, 1955, marque le dixième anniversaire de l'époque post-Grierson. Après lui, aucun homme ne parvint à dominer véritablement la production de l'*Office National du Film* ou à y laisser l'empreinte distincte de sa personnalité. Peut-être cela n'était-il pas nécessaire, car les bases sur lesquelles Grierson a fondé l'*O.N.F.* sont saines et stables. Peut-être aussi sont-ils très rares, ces hommes de sang et de feu qui peuvent inspirer une équipe tout en gardant la prudence et la mesure des choses nécessaires à une existence de fonctionnaire. Chose certaine, l'*Office* a conservé, pendant ces dix années, son intérêt pour les affaires internationales. Des cinéastes de l'Office ont filmé en Chine, en Allemagne, en Israël, en

Italie, à Ceylan, en Corée, en Indochine, au Pakistan. Ils ne sont pas revenus avec seulement quelques mètres d'actualité, mais avec *des films de deux ou trois bobines,* tels que *La Nouvelle Asie du Sud* ou *L'Allemagne — Clef de l'Europe.*

La majorité de la production, naturellement, traite de la situation canadienne. Robert Anderson initia la série des *Mécanismes mentaux* dans laquelle on dramatisa pour la première *fois les problèmes de la maladie mentale : Dépression, Dépendance, Hostilité, Hallucinations.* Stanley Jackson continue aujourd'hui cette série. Sur le plan ouvrier, Donald Mulholland créa une série de films sur les accidents du travail, et Morten Parker en a tout récemment lancé un autre sur les organisations syndicales. James Beveridge s'intéressa aux services sociaux; Lawrence Cherry et Evelyn Spice Cherry se préoccupèrent des problèmes de la modernisation des fermes. Gudrun Parker a réalisé une série de films pour adolescents dans lesquels on incite l'auditoire à discuter de questions telles que *Doit-on dire la vérité si elle blesse?* ou *Un représentant peut-il agir contre le désir de la majorité qui l'a élu?* Parmi les réalisateurs de langue française, il faut noter Bernard Devlin, qui exprima le développement industriel de la province de Québec, autrefois de caractère très agricole, et Jean Palardy, qui est peut-être le meilleur exemple du documentariste poétique canadien.

Les titres que l'Office donne à ses films, même s'ils manquent quelquefois d'élégance, démontrent la variété des sujets abordés : **Jean refuse de manger! Pourquoi?, Comment construire votre iglou, Lutte contre *les feux de forêts au moyen d'outils à main,* Nourrisseur automatique pour les porcs, Volontaires du service social, Découpage et emballage de la morue sans arêtes et Attention à la fournaise.** Ces titres laissent prévoir les sujets de film sans ambiguïté.

L'Office n'oublie pas non plus l'élément culturel au Canada. Une série commencée il y a déjà quinze ans nous fait connaître les œuvres des peintres canadiens. Le service du film d'animation, surtout, spécialisé dans le film culturel, illustre des chansons du folklore canadien (les *Chants Populaires,* et *Cadet Rousselle* de George Dunning). Dans ce service d'animation, on retrouve Norman McLaren, personnage insolite, exemple de l'artiste fortuné auquel on donne liberté quasi complète de créer ce qui lui plaît. McLaren a depuis longtemps justifié sa présence à l'*O.N.F.,* car il a non seulement fait des *films d'animation très utiles* pendant la guerre (ses films publicitaires pour les certificats d'épargne) mais, aussi, perfectionné des techniques d'animation qui ont servi à toute l'équipe et, surtout, formé un groupe de jeunes gens qui commencent maintenant à se faire connaître à l'extérieur comme cinéastes de compétence, et dont on *peut citer les noms de Colin Low* et de Wolf Koenig *(Sports et Transports, Corral, L'Or, Un milliard d'années, L'Auberge Jolifou),* tous deux également adeptes dans le documentaire et dans le dessin animé.

L'Office, conscient de sa responsabilité envers les jeunes cinéastes, a entrepris une série de *Silhouettes canadiennes,* de sept à dix minutes, esquisses cinématographiques d'un individu au travail : **Le notaire, Le photographe, L'éclusier.** Pour ces films, les jeunes réalisateurs bénéficient d'une liberté de création complète, à condition qu'ils restent dans les limites de leur budget et que le résultat soit intelligible à un auditoire moyen. **Le nettoyeur d'aiguillage,** de Roman Kroitor, est peut-être l'exemple le plus réussi de cette tentative.

LES ANNEES A VENIR

La position de l'O.N.F. n'a peut-être jamais été aussi forte qu'aujourd'hui et, pourtant, voici qu'un immense point d'interrogation se dessine : la télévision. En effet, il sera bientôt possible d'atteindre, par une seule émission de télévision, un nombre de spectateurs égal à l'auditoire d'un mois entier de distribution non commerciale sur les circuits de l'*Office.* Compte tenu des séances de groupements spécialisés, des soirées « à discussion », de la distribution dans les régions isolées, il semble que la structure même des activités de *l'Office* devra subir une transformation difficile à prévoir. La production actuelle de l'*Office* alimenterait tout au plus deux heures d'émissions télévisées par semaine. La télévision, en Amérique, sera bientôt plus répandue que la radio en Europe. Il y a donc lieu de se demander quel sera l'avenir du film d'information — en dehors du *film pédagogique pour les écoles et du* court-métrage d'intérêt général réservé aux cinémas commerciaux.

C'est dans cette atmosphère de développement intense que vit l'industrie cinématographique au Canada. Le vrai cinéma, le meilleur, a toujours existé très concrètement. Quelques exceptions insolites à part, les meilleurs films ont été produits dans le cadre d'une *situation* particulière, et doivent énormément à la mentalité du pays dans lequel ils ont été faits. On peut espérer voir s'établir au Canada une tradition cinématographique qui n'aura rien de commun avec le cinéma européen ou le cinéma de Hollywood, mais qui prendra une place dans l'histoire du cinéma.

Guy L. COTE.



Pour tourner *Neighbours*, Mac Laren, exceptionnellement, est sorti du studio

UNE INTERVIEW DE MAC LAREN

par Robin Jon Joachim

— *Que pensez-vous du film d'animation d'aujourd'hui ?*

— En dépit du fait qu'il m'est difficile de voir tous les films actuels, une chose me semble évidente ; après une longue croissance d'un demi-siècle, le film d'animation commence à s'étendre dans des directions très variées, par les thèmes et les sujets qu'il choisit, la façon dont il les traite, par les buts qu'il sert, et par la manière dont il utilise les éléments de base : le mouvement, la couleur et le son.

— *Dans votre film* Neighbours, *vous considérez-vous avant tout comme un sociologue ou un innovateur technique ?*

— Le film ne justifie pas, je pense, que je m'attribue vraiment l'une ou l'autre qualité ! La technique n'en est pas très neuve, puisqu'elle a déjà été utilisée et de façon intensive dans les débuts du cinéma. Quant au thème social, aussi maladroitement que j'aie pu le traiter, il est important et je souhaite de tout mon cœur qu'il compte aux yeux des spectateurs infiniment plus que les quelques trucs techniques que le film contient.

— *Pensez-vous que la technique utilisée dans* Neighbours *: l'animation d'acteurs réels, soit susceptible d'autres développements ?*

— Oui, sans aucun doute ; l'image par image sur les acteurs fut utilisée intensément, je l'ai dit, dans les débuts du cinéma, particulièrement par Méliès et d'autres cinéastes français. Ils l'ont utilisé de façon très ingénieuse, mais n'ont pas exploré toutes ses possibilités. Dans *Neighbours*, j'ai essayé d'aller un peu plus loin. Mais il reste encore de nombreux territoires inexplorés susceptibles d'être exploités de façon très intéressante.

— *Dans la bande sonore de* Neighbours, *vous avez utilisé le son synthétique. Cette technique est-elle neuve ?*

— Mais non, absolument pas. Le son synthétique, tel que je l'ai utilisé dans *Neighbours* (c'est-à-dire : la photographie, par une camera, de formes géométriques noires et blanches sur la surface de la piste sonore d'un film de format 35 mm) fut à ma connaissance, essayé pour la première fois par Avzamov et un groupe de compositeurs et de techniciens de film au conser-

vatoire de Leningrad vers 1931, et aussi, à la même époque par Rudolf Phemiger de Munich, dans son film *Tonënde Handschrift*. Ici, au « National Film Board » à Ottawa, Evelyn Lambart et moi-même avons perfectionné et amélioré la même méthode ; je ne pense pas que nous ayons vraiment innové.

— *Est-ce que le son synthétique présente des avantages par rapport au son normal ?*

— Je le pense. Il y a plusieurs avantages pratiques ; par exemple, la synchronisation entre le son et les images déjà tournées devient infiniment plus facile ; cela donne une qualité nouvelle aux notes et aux timbres ; c'est le plus souvent meilleur marché que d'enregistrer le son réel. Mais je pense que le point le plus important, pour le musicien, est que l'enregistrement sur pellicule de la musique ne se fait pas à la même vitesse que celle à laquelle cette musique sera entendue, mais aussi lentement qu'on le désire, ce qui permet au compositeur de mettre très exactement au point et d'étudier l'exécution de la musique aussi bien que sa composition. Si on ne l'utilisait pas comme bande sonore de film, mais simplement comme un instrument musical en soi, cela pourrait mener le compositeur — bien sûr, s'il est sensible aux particularités de cet instrument — à une nouvelle manière de penser.

— *D'après vous, qui fut le plus remarquable pionnier du cinéma d'animation ?*

— Il est assez difficile de faire des individualités, car le développement d'un nouveau mode d'expression est toujours l'œuvre d'un groupe d'hommes qui s'influencent mutuellement pour progresser. Pourtant, à mon sens, Emile Cohl est le premier et le plus grand de tous. Son travail dans *Drame chez les Fantoches*, par exemple, est du cinéma d'animation poussé à son plus haut degré de pureté et de perfection. Ce film est exactement le contraire des œuvres d'un autre pionnier, Winsor Woekay ; son *Gertie le Dinosaure* (1908), qui est un remarquable tour de force technique, obéit aux lois encombrantes du naturalisme, et essaie de faire oublier qu'il est dessiné ; tandis que *Drame chez les Fantoches*, au contraire semble se réjouir d'être fondé sur le dessin et que ce dessin puisse bouger ; il vit de cet état et en respecte la logique. C'est un brillant exemple de ce que l'animation — et l'animation seule — peut être.

— *Et depuis cette époque ?*

— La plupart du temps, les plus audacieuses recherches furent l'œuvre non des studios commerciaux, mais de créateurs indépendants, tels que Len Lye qui, dans les années 1930, inaugura de nombreux procédés entièrement nouveaux dans une série de films remarquables. De nos jours, grâce à l'U.P.A., l'esprit de recherche a enfin pénétré les secteurs commerciaux du dessin animé.

— *Quel est d'après vous le plus remarquable exemple du cinéma d'animation contemporain ?*

— De tous les films que j'ai vus ces dernières années, je crois que les plus admirables par le goût et la perfection technique ont été réalisés à Prague dans les studios tchékoslovaques de marionnettes ; je suis tout particulièrement impressionné par le travail de Jiri Trnka. Je trouve qu'un film comme *Prince Bayaya* est un authentique chef-d'œuvre, tant du point de vue de l'animation que des résonances humaines.

— *Sur quoi travaillez-vous, à l'heure actuelle ?*

— Un petit film sur les nombres. Il est destiné aux enfants de cinq à sept ans, et aussi aux adultes qui, dans les quatre parties du monde, commencent à apprendre les chiffres arabes.

— *Est-ce un film pédagogique ?*

— Non, pas exactement ; il s'agit tout simplement de rendre l'arithmétique plus attrayante.

— *Quels sont vos projets ?*

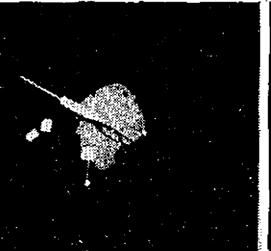
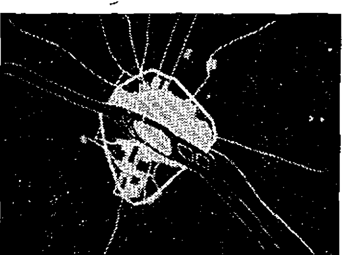
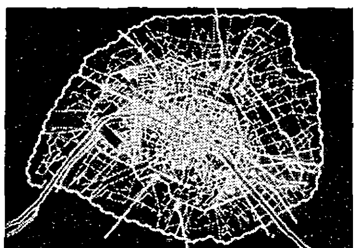
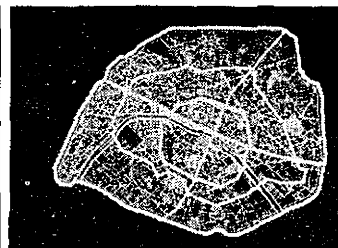
— Je vais essayer de trouver des sujets et des thèmes d'un intérêt universel et de les traiter d'une façon qui soit intelligible à des gens de race, de civilisation et de culture différentes ; et je m'estimerais heureux si, avec un seul et même film, je peux séduire à la fois le simple et le blasé. Il y a quelques années, quand je travaillais pour l'U.N.E.S.C.O., en Chine et aux Indes, j'ai fait la salutaire expérience de voir plusieurs films occidentaux, dont les miens, projetés devant un public d'indigènes dans des bourgades perdues. Cela m'a appris beaucoup de choses sur ce qu'il fallait que je reconsidère si je voulais dans l'avenir être plus largement compris et plus efficace.

J'en vins à conclure que la Nord-Amérique n'était pas typique de la culture mondiale, et que nos films ne satisfaisaient absolument pas la plupart des gens.

Après ces projections, lorsque je parlai aux gens qui les organisaient, je devins infiniment sensible à cette absence de films qui puissent convenir à ces millions d'êtres, en Afrique et en Asie, qui regardent un film pour la première fois de leur vie.

C'est pourquoi je voudrais, dans mon œuvre à venir, essayer de contribuer à combler cette lacune, cela en vaut la peine.

Propos recueillis par ROBIN JON JOACHIM.

Vingt siècles d'histoire de Paris. Extension progressive de l'agglomération. (Atlantic Film).

MÉTHODE ET ILLUSTRATION DU FILM DE SCHÉMAS ANIMÉS

par Pierre Michaut

Le dessin et le schéma animés constituent l'une des plus intéressantes techniques de la cinématographie : c'est aussi l'un des modes d'expression neuf et « spécifique » dont dispose l'art de l'écran. Le dessin animé humoristique, souvent décrit, est devenu populaire ; le schéma animé est surtout utilisé dans les films techniques et d'enseignement. Intercalé dans les séquences de vues directes, il souligne, isole, précise tel détail, compose des synthèses que la photographie directe ne saurait saisir ou ne pourrait manifester : moyen exceptionnellement précis et éloquent de simplification, d'analyse, de démonstration, il a pris une grande place dans les films pédagogiques et de diffusion des connaissances.

LES PROCEDES

Technique ou humoristique, le film dessin animé repose bien entendu sur des principes semblables : l'un et l'autre réalisent une synthèse du mouvement par des dessins et des schémas représentant des phases successives d'un geste, d'un déplacement ou d'une transformation. Toutefois, les méthodes de réalisation présentent quelques différences. L'animation doit être rigoureusement exacte ; elle ne saurait s'accommoder du léger tremblement propre au dessin animé humoristique, et dont il tire même des effets comiques. Il fallut donc abandonner la pratique des *cellulos* pour adopter des systèmes de repérage très minutieux, des combinaisons de caches articulés, d'axes et de guides complexes et précis comme des machines et réglés d'avance au dixième de millimètre.

Il n'existe pas de méthode constante et générale pour réaliser ces films. Dans chaque cas il faut imaginer la technique appropriée. Le plus souvent on procède par « découverte » : tracées à grande échelle en blanc sur fond noir les figures, d'abord dissimulées sous un cache, sont démasquées selon un rythme repéré. Par exemple, si le tracé d'une circonférence doit s'effectuer en vingt images, on la partage en vingt parties égales et l'on déplace le cache sur une glissière ou autour d'un pivot par déplacements successifs. Pour être réellement

continu — pour éviter toute saccade — le tracé doit être formé de fragments très petits. Un éclairage à déclenchement est réglé sur la cadence choisie, chaque image ou chaque deux images si l'on veut. Pour les effets de *travellings* l'éclairage est continu et la prise de vues s'effectue à la cadence normale de 24 images-seconde.

Les images plus complexes entraînent plusieurs animations qui se superposent en fin d'opération : pour obtenir des résultats vraiment soignés, il faut animer chaque mouvement ou déplacement à part, sans recourir à des animations simultanées « en série » effectuées en synchronisme. Certains films comportent jusqu'à six animations réalisées successivement et reportées l'une sur l'autre par surimpression. Là intervient aussi le talent de l'opérateur qui doit savoir, par exemple, commencer la série de ses enregistrements par les plus actiniques.

Dans d'autres cas on procède par *substitution* : par exemple la détente d'un ressort peut être représentée par trente dessins, préalablement découpés, qu'on substitue successivement l'un à l'autre sous l'objectif, selon un rigoureux repérage : la dextérité du découpeur seconde celle du dessinateur.

Un véritable tableau de travail doit être établi, minutieusement étudié et fixé. Le travail de sélection — portant sur la vitesse, l'échelle et la qualité actinique — doit être porté au point extrême de préparation. L'opérateur ensuite exécute au compteur le plan ainsi réglé. La prise de vues exige beaucoup d'application, de la finesse et une conscience professionnelle absolue.

L'ingéniosité et l'imagination des réalisateurs enrichissent constamment le choix des procédés possibles : on a réussi à introduire des fonds grâce à des maquettes infiniment plates ; des effets d'éclairage par transparence ou en lumière frisante peuvent apporter des illuminations progressives ou partielles qui enrichissent l'image. *(La Découverte de la Terre,* de Atlantic-Films.)

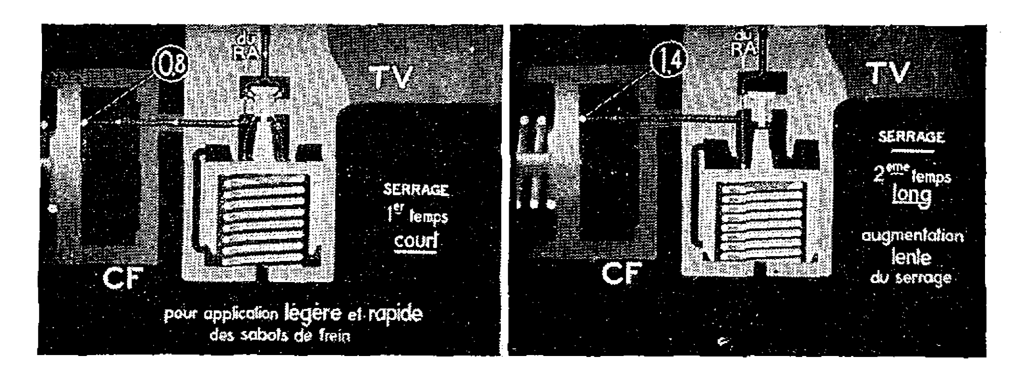
LE SCHEMA ANIME DANS LES FILMS D'ENSEIGNEMENT

Dès les premiers films pédagogiques que réalisèrent, vers 1930, MM. Jean Brérault et Marc Cantagrel, pionniers du cinéma d'enseignement en France, le schéma animé trouva sa place. Dans *Idée d'une carte* et *Comment fonctionne la machine à vapeur* de Jean Brérault, dans *la Fabrication mécanique des tuiles* et *la Verrerie* de Marc Cantagrel on voit se fixer le procédé qui consiste à substituer à l'image directe un schéma sur lequel tel détail ou tel élément de l'ensemble est désigné et séparé : on revient ensuite à l'image directe et ainsi de suite plusieurs fois. Dans *Idée d'une carte* le cinéaste s'élevant en ballon pouvait montrer la simplification progressive des aspects du paysage et la valeur schématique des conventions cartographiques. Le report du croquis sur la photo était le « motif » de la démonstration. Le film *Comment fonctionne la machine à vapeur,* partant du même principe, surimpressionne les croquis schématiques sur les diverses pièces de la machine, rappelant aux enfants les tracés exécutés précédemment par le maître au tableau noir. La valeur de ce procédé s'étant affirmée par l'expérience, son emploi s'est généralisé, et l'on vit bientôt des films entièrement en schémas *animés, principalement pour l'enseignement* des mathématiques, de la physique, de la mécanique, de l'optique.

Le film *Les Mouvements vibratoires,* réalisé en 1935 par Paul Raibaux et Marcel Ponchon, figure toujours au catalogue des films d'enseignement français. Partout où il a été utilisé il a donné des résultats importants. Il traite notamment de la représentation graphique (sinusoïde) du *mouvement pendulaire ; les maîtres avaient observé* que si l'on aborde la question par les mathématiques, l'élève perd le contact avec la réalité ; si on l'aborde par les solutions graphiques, l'exposé exige un effort d'imagination que peu d'enfants sont capables de faire. Le film, en montrant les « solutions graphiques animées », apporte à cet enseignement un élément nouveau, dont la valeur s'est manifestée. Ce fut, sans doute, le premier exemple d'un film de mathématiques, valable à la fois pour ses qualités de réalisation et sa valeur pédagogique.

M. Ponchon ensuite réalisa une série de sept films analogues sur les propriétés du Mouvement *(Mouvement rectiligne uniforme, Mouvement rectiligne varié,* etc.) en faisant chaque fois une part dans l'exposé aux applications pratiques : par exemple le différentiel d'automobiles complète le film sur *le Mouvement curviligne uniforme,* etc.

Cependant, M. Brérault poursuivait ses réalisations de films destinés surtout à l'enseignement primaire : il est actuellement l'auteur de quelque soixante films ; citons *la Pompe aspirante, la Pression atmosphérique, le Principe d'Archimède, les Canaux, les Leviers, le Moteur à explosion,* etc. ; tous recourent largement au schéma animé.



Le Frein Westinghouse de Marc Cantagrel (Explication du mécanisme de serrage).

LES FILMS DE MARC CANTAGREL

Avec les films de M. Cantagrel nous atteignons un degré supérieur de la réalisation et de la méthode pédagogique. Professeur de technologie aux écoles d'enseignement commercial supérieur, il avait reconnu dès 1925, avec ses deux collègues MM. Brénier et Meyer, le besoin de films spéciaux pour illustrer et compléter leur enseignement. Après de décevantes recherches parmi les films du commerce, ils créèrent la Cinémathèque de l'Enseignement commercial supérieur et entreprirent de produire leurs films. M. Cantagrel s'initia aux techniques de la prise de vues, du montage, du laboratoire ; réunissant en lui la double qualité du pédagogue qui conçoit le film selon les besoins de son enseignement et du cinéaste qui transpose le scénario dans le langage des images, il a réussi à donner à ses films une unité absolue, par la correspondance complète et constante de l'objet avec les moyens.

M. Cantagrel est l'auteur de quelque quatre-vingts films, fondés dans une large mesure sur le schéma animé. Après une première série de films de techniques industrielles *(la Verrerie, la Brasserie, la Fabrication du verre, le Coke métallurgique)*, il réalisa son célèbre film *le Frein Westinghouse*, en six bobines, soit 1.800 mètres en schémas animés. Ce film est utilisé dans les ateliers et les cours de formation professionnelle du personnel des Chemins de fer en France et dans les pays ayant adopté le système du frein continu. M. Cantagrel a abordé la production de films de mathématiques au Centre de réalisation de Films scientifiques au Conservatoire des Arts et Métiers : *le Gyroscope, la Force centrifuge, Tracé, taille et rectification des engrenages ;* il y prépara également les dessins d'un film sur *les Horloges*.

Le schéma animé tient dans ces films une place essentielle. Dans le Frein *Westinghouse* par exemple, chacune des opérations est d'abord montrée en vues directes, puis recomposée en schémas animés. Le film sur *les Engrenages* était l'illustration animée d'un chapitre difficile du cours de mécanique du Conservatoire des Arts et Métiers : la clarté dépouillée de l'exposé, la perfection stricte et pure des figures communiquaient à la démonstration une singulière autorité. Recherché par les Allemands pendant l'occupation, le film a été saisi et n'a pu être retrouvé.

Après la guerre, M. Cantagrel a réalisé une série de films de mathématiques : *Polygones réguliers* (traitant des divers modes de jonction des points d'une circonférence partagée en *n* parties égales), *Lieux géométriques* (qui anime les solutions graphiques de quatre cas simples), *Familles de droites* (fonction du premier degré), *Familles de paraboles* (fonction du deuxième degré). Présentés à Londres en 1950 à un Congrès des mathématiciens, ces films ont surclassé nettement tous les envois des autres délégations : la perfection de la technique, dépassant peut-être un peu son objet, se porte vers la virtuosité. Il faut citer encore *Contribution à l'étude de la machine à vapeur* (étude des diagrammes), et pour différentes sociétés, *le Froid industriel, le Béton précontraint*, plusieurs films sur *le Caoutchouc*.

Ce sont là des spécimens excellents de cinéma pédagogique. On conçoit la valeur du film pour de tels enseignements : la mobilité de la caméra et la multiplicité des angles de prise de vues, les artifices du ralenti et de l'accéléré — et si l'on veut la régression des images — permettent effectivement la décomposition de tous les mouvements aussi bien que

des mécanismes les plus complexes par le dénombrement et la séparation des parties ou des divers organes et éléments. Le schéma animé tient dans ces films une place essentielle : *c'est de* lui qu'ils tirent leur valeur démonstrative exceptionnelle (1). Dans *la Métallurgie du fer* par exemple, et dans *le Frein Westinghouse*, chacune des opérations ou des phases est montrée d'abord en vues directes puis recomposée en schémas animés.

La qualité technique de la réalisation égale la valeur proprement didactique. Le simple curieux, même profane, est saisi par la clarté, la précision et la sûre méthode de l'exposé et de la démonstration. D'un point de vue esthétique, *il admire la précision rigoureuse* du trait qui se développe dans une lumière brillante et toujours égale, la parfaite régularité du mouvement toujours souple et régulier, l'ingéniosité dans la décomposition des temps successifs de la démonstration, l'équilibre des séquences et le rythme qui les commande dans leur durée comme dans le choix de l'échelle. Il admire enfin le sens artistique partout sensible, d'essence musicale, qui ordonne l'animation.

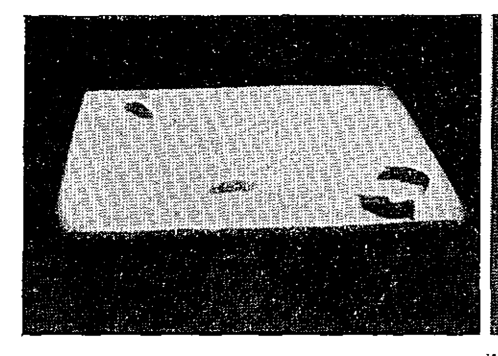
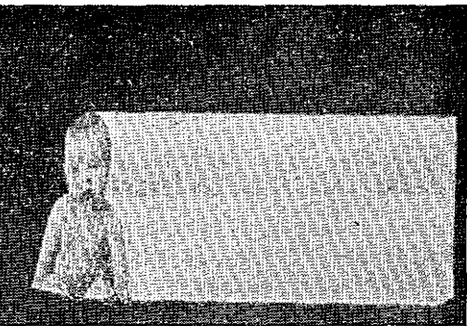
Appliquée aux mathématiques, cette méthode de présentation ouvre incontestablement l'esprit des élèves aux vues transcendantes et manifeste que la science des nombres touche à la poésie et à la composition musicale.

Plus récemment M. Lucien Motard, qui fut le collaborateur de la plupart des films de M. Cantagrel pour la réalisation des séquences de schémas animés, a réalisé lui-même un film très remarquable, *la Fraiseuse universelle* (enseignement technique), qui ajoute encore aux moyens dont disposent les spécialistes. Le sujet du film est l'étude cinématique et technologique de la « tête orientable » qui est la caractéristique de cette machine. Mêlant les vues directes, en marche et au repos, et les schémas animés, il expose *la conception mécanique* de l'outil, qui permet à la fraiseuse de travailler dans toutes les directions. Chaque mouvement, chaque détail, analysé en schéma, est vu ensuite sur la machine. Pour l'exposé du principe même, les figures géométriques se développent à l'intérieur d'une sphère transparente idéale, constituant une remarquable démonstration de géométrie dans l'espace ; l'impression du relief et de la profondeur est donnée de façon saisissante par une gamme d'au moins six nuances de grisés, et l'on entrevoit ce que pourrait être une série de films analogues sur l'enseignement de la géométrie dans l'espace. M. Motard a réalisé ensuite un groupe de films scolaires sur l'Optique, *les Miroirs plans*, complété par *le Kaléidoscope* et *le Sextant de marine* : par la parfaite clarté de l'exposé, par le soin et le fini de la réalisation, ces courts films atteignent réellement au style. Enfin, le film de M. Cantagrel sur la Théorie mathématique des Engrenages étant perdu, c'est M. Motard qui fut chargé de le refaire. L'exposé porte essentiellement sur le tracé des profils conjugués par les méthodes de Poncelet, de Rouleaux et des roulettes ; le film traite ensuite de la développante de cercle, et pour *finir il étudie les engrenages hélicoïdaux*. C'est l'illustration d'une section du cours de mécanique assez délicate, que les élèves-ingénieurs comprennent mal en général en l'étudiant sur des figures statiques. Le cinéma, par les mouvements et par les évolutions continues, permet de rendre simple et claire l'étude de ce chapitre de la Cinématique.

JEAN PAINLEVE : La quatrième dimension

Le schéma animé n'occupe pas une place aussi considérable dans les films très remarquables qu'avait réalisés M. Jean Painlevé pour la Section de mathématiques du Palais de la Découverte, lors de l'Exposition de Paris - 1937 : *la IVe Dimension* et *De la Similitude des longueurs et des vitesses*. Aussi bien s'agissait-il moins de procéder à une démonstration que de conduire l'imagination du spectateur dans un monde irréel, d'évoquer des aspects dont la représentation directe est impossible. Le premier film devait montrer comment un être doué du sens de la quatrième dimension pourrait se représenter l'espace puis la durée, *et le second se proposait de* rendre sensibles des faits et des théories de la science des nombres liés à la biologie. Servi par une fertilité d'inventions techniques et de trouvailles convaincantes et grâce à un emploi judicieux des procédés spéciaux et des truquages cinématographiques, M. Jean Painlevé avait réussi à évoquer visuellement ces difficiles abstractions du génie des mathématiciens. Les deux scénarii avaient été établis par M. de Sainte-Lagüe, professeur agrégé de *mathématiques. Auprès de M. Painlevé*, le *cinéaste* scientifique A.-P. Dufour sut, chaque fois, réaliser ces *métaphores visuelles*, ces *associations d'images*, ces *équivalences* toujours ingénieuses et significatives. Les procédés ressortissent davantage de la photographie : reports d'images ou inversions, jeux de négatifs et de positifs, prises de vues en lumière rouge ou verte, qu'il serait parfois amusant de décrire.

(1) Pour un procès en contrefaçon d'un dispositif de la machine à fabriquer les bouteilles — le feeder — M. Cantagrel a été chargé de réaliser un film explicatif, qui a été projeté devant la Cour.

La quatrième dimension de Jean Painlevé. A gauche : évocation d'un monde à deux dimensions par l'ombre des souris ; à droite : la quatrième dimension dans la durée.

Ces deux films, assez exceptionnels, avaient attiré vivement l'attention des amateurs de « vrai cinéma ». Cependant, leur diffusion resta étroitement limitée ; et la Cinémathèque pédagogique à l'époque négligea, ou plutôt se dispensa, d'en acheter des copies : la question « n'étant pas au programme ». Pendant l'occupation les deux seules copies tirées furent enlevées par les Allemands et disparurent. C'est en 1937 également que fut présentée devant des publics restreints une étonnante réalisation d'un jeune cinéaste, B.-M. Belin, attaché au Laboratoire de Photo et Cinéma du Collège de France. Ce virtuose de la photographie avait été d'abord aide-jardinier à la Station d'horticulture du jardin du Luxembourg. Son film exposait magistralement le principe de la formation de l'image dans le microscope d'après la théorie d'Abbé. L'ingéniosité des procédés, la clarté et la netteté de la démonstration, contrastant avec la simplicité, l'indigence même des moyens, faisaient de ce film un véritable tour de force. Certains passages avaient été travaillés directement sur la pellicule négative au grattoir ou à la pointe... Faute d'un crédit modeste, ce film n'a jamais pu être tiré ; on n'en connaissait qu'une unique copie de travail. M. Belin, arrêté par les Allemands, est mort misérablement en déportation ; son film est perdu.

Mémorable également le film *Interconnexion* réalisé par M. Lallier dans un groupe de six productions consacrées à l'Electricité : on y voyait notamment figurer le phénomène de la « pointe » par une série de graphiques de consommation découpés et superposés sans épaisseur, et qui apparaissaient comme un paysage de haute montagne ; artifice saisissant à la fois par son pittoresque inattendu et par sa valeur de démonstration. C'est M. Lallier également qui entreprit d'animer par le cinéma les données assez ingrates de la statistique pour expliquer le problème alors préoccupant de la dépopulation. *La Vie des peuples* exposait et comparait la situation de la natalité dans les différents pays, et donnait notamment de la « pyramide des âges » une interprétation animée assez extraordinaire. La curiosité, le goût hardi qui inspiraient ces films d'étude, qui constituaient autant de recherches sur les moyens et les formes de l'expression cinégraphique, semblent avoir disparu : L'Office de Statistique ne commande plus de films sur les lois des nombres, ni l'Electricité de France ; et Atlantic-Films a orienté ses productions dans d'autres directions...

Cependant, d'autres formes d'emploi du cinéma sont apparues, tel dans le grand film de Paul Haesaerts sur *Rubens* : le réseau de tracés géométriques (cercles, carrés, diagonales, ellipses...) dans lequel l'esthéticien reconnaît le principe de composition pratiquée par le peintre pour imposer une ordonnance à la profusion de ses personnages et des détails, un équilibre à l'excès apparent de son abondance.

En arrêtant ici cette revue de quelques films pédagogiques utilisant magistralement le schéma animé, il faut rappeler que ces films, étroitement soumis aux nécessités pédagogiques, reconnaissent au discours la primauté sur l'image. Qu'elle soit enregistrée sur la bande sonore ou figurée par des inscriptions, légendes et « cartons » de texte intercalés — voire par le commentaire du maître au cours de la projection du film — c'est la parole qui est l'élément principal de la leçon : l'image n'en est que l'accompagnement, l'illustration. Or, l'essence du cinéma c'est l'image en mouvement.

Cette primauté de l'image, nous allons la rencontrer dans certaines séries de films documentaires et d'information.

LES TROIS MINUTES

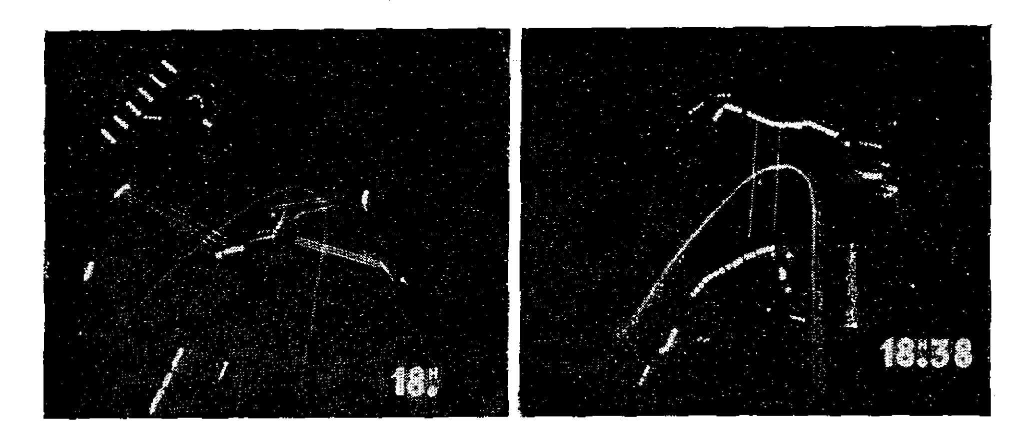
Nul parmi les amateurs de cinéma n'a oublié certaine série de films d'information « En trois Minutes », édités par la firme Atlantic-Films. Courts et convaincants, ces films consacrés à certaines questions de l'actualité politique, économique, technique, scientifique... cherchaient par leur documentation très sûre, leur saisissante concision et une brillante perfection formelle, à frapper l'esprit très mobile du public des salles, à solliciter son imagination vers quelques notions simples et justes. Dans ces films la parole intervenait seulement par intervalle pour souligner, pour accentuer tel effet, tel rapprochement, telle ellipse du montage. Citons *l'Arabie et l'Islam, l'Abyssinie, la Question du Pacifique* que complétait *Regards sur l'Asie, la Lettre, la T.S.F., le Vol à voile, en Sous-marin, le Parachute, les Saisons, Un tour dans la Lune...*

Le schéma animé technique y connaissait un haut degré de perfection et une vaste diversité de moyens : déplacements de mobiles, mouvements simultanés, translations de figures géométriques, graphiques et croquis fixes ou mouvants se traçant sur l'écran, photographies directes substituées ou superposées au dessin, tracés, pointillés ou hachures qui apparaissent, s'estompent ou s'effacent, étaient réalisés avec une continuité rigoureuse, une homogénéité absolue, un fini impeccable, et entraînées par un mouvement régulier, souple et aisé.

Les plus belles réussites des « Trois minutes » furent sans doute les films d'astronomie : *Un tour dans la lune, le Système solaire* et *les Saisons*. Bien que reposant sur les données les plus sûres de l'observation, une sorte de fantaisie s'y donnait cours. Pour expliquer ou rendre sensibles les grandes hypothèses de la science, les astres se mettent en mouvement, se rapprochent ou s'écartent arbitrairement. L'ordre des vitesses obéit à des rythmes nouveaux; la stricte mécanique du ciel changeant ses lois se plie à la volonté du cinéaste, démiurge tout-puissant, dont la voix par le commentaire enregistré annonce le prodige. On voit, pour mieux expliquer tels effets apparents, la Terre s'immobiliser et le Soleil s'élancer autour d'elle. Ou bien les ellipses successives de la marche apparente du Soleil s'inscrivent sur le ciel obscur de l'écran pour expliquer ses variations de hauteur au cours des saisons. Ou encore voici la Terre et la Lune lancées sur leurs orbites et tournant sur elles-mêmes : elles sont montrées dans leurs proportions relatives et le mouvement qui les entraîne est accéléré trente mille fois ! Puis, sur un signe magique, elles s'éloignent vers les lointains de l'espace. L'écran montre un ciel pur semé d'étoiles comme un beau firmament d'été. Le Soleil surgit, énorme et tout proche, d'un bord de l'écran ; il se recule, suivi de son cortège planétaire : chaque astre paraît à son tour et va prendre sa vraie place, afin que d'un regard nous puissions embrasser l'ensemble. Cette série de démonstrations, qui compte parmi les plus surprenantes réussites du cinéma, consacra la réputation des *Trois Minutes* de Marcel de Hubsch et a porté son collaborateur M. Etienne Lallier aux premiers rangs des créateurs de l'art cinématographique.

Citons encore quatre films réalisés par Mlle Bernson et Atlantic-Films pour le Planetarium de l'Exposition de Paris-1937 (sur un programme de seize, que le Commissariat à l'Exposition ne sut pas mener à bonne fin) : croquis animés plutôt, qui devaient commenter pour les profanes les notions essentielles d'astronomie pratique que le Planetarium révélait à ses visiteurs. L'un montrait comment il se fait que la trajectoire circulaire d'un astre apparaît sous l'aspect de boucles dessinées dans le ciel ; le second et le troisième présentaient les variations de l'aspect du ciel avec la latitude ; le quatrième expliquait pourquoi le Soleil semble se déplacer dans le ciel au cours de l'année. On y retrouvait la technique des « Trois minutes » d'astronomie.

Dans l'esprit de ses animateurs, cette série de films s'inspirait du désir de dégager les formes pures de l'expression cinématographique ; et ces essais sont allés fort loin, en effet, dans ces directions peu fréquentées encore. Mais ces formes pures ne peuvent guère aboutir qu'à des élucubrations hermétiques ; aussi songèrent-ils à utiliser leur valeur d'expression pour l'exposé de problèmes d'intérêt général : grandes questions politiques de l'histoire ou de l'actualité ou questions techniques se rapportant à la vie moderne. Ici le dessin animé prend vraiment toute sa valeur de moyen d'expression original, tirant de soi ses formes et sa syntaxe, et dont les moyens d'action peuvent être exceptionnels. Le cinématographe, dans de telles productions, n'utilise plus les données du réel ; il crée de toutes pièces ses éléments ; il donne la vie à l'imaginaire par un acte d'interprétation ou de création. Partant des éléments et des données offerts par la réalité, il transpose, recrée, élabore ses figures, ses signes figuratifs, ses représentations symboliques, véritables idéogrammes à qui le mouvement cinématographique donne la plus grande part de leur valeur expressive. Le cinéaste agissant ici comme artiste créateur, avec son imagination et son tempérament, donne au cinéma la noblesse et élève cette technique à la dignité d'un art.



La bataille du Jutland (Atlantic Films). Positions successives des flottes anglaises et allemandes qui réussirent à ne pas se rencontrer.

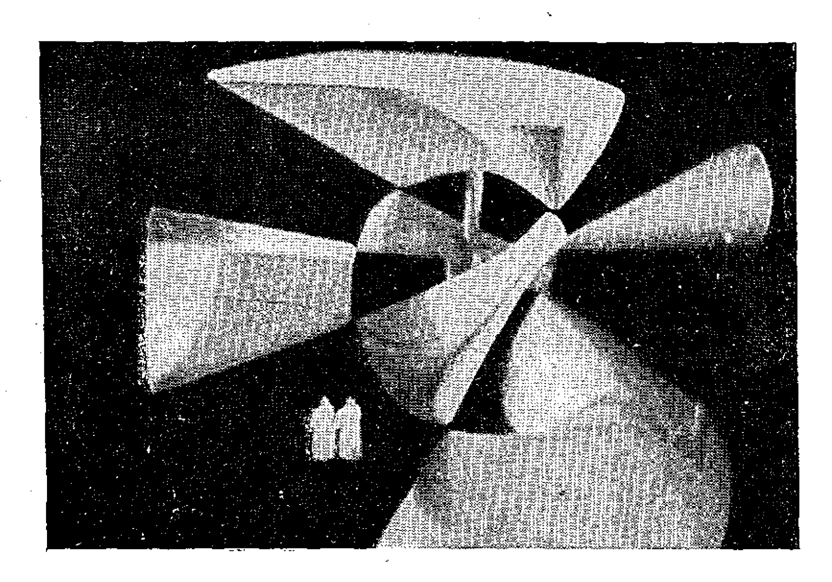
La concision imposée au commentaire parlé, au discours, laissait à l'image toute l'expression. Dans de tels films le cinéaste retrouve toute son indépendance et sa liberté ; ses seules limites sont celles de sa virtuosité technique et de sa richesse d'invention dans la mise en œuvre des procédés. Là où l'imagination a tant de part, la poésie a sa place.

UNE LEÇON DE GEOMETRIE — LE MILLIEME DE MILLIMETRE

D'Italie nous sont venus deux films tout à fait exceptionnels et qui répondent à cet appel de la poésie : *Une leçon de géométrie* et *le Millième de millimètre*. Tous deux ont été conçus et préparés par le mathématicien, philosophe et poète Léonardo Sinisgalli. Bien entendu, il ne s'agit pas de pédagogie : ce sont des vues, des aperçus sur les plus subtiles conceptions des savants et des philosophes sur le monde, le mystère des formes et des nombres ; et en même temps d'extraordinaires appels à l'imagination. Se portant sur le plan de l'esthétique, M. Sinisgalli évoque des notions, des théories, des hypothèses généralement peu familières au public des salles ; mais il a su retenir et captiver l'attention du spectateur même néophyte. L'immensité des problèmes qui se posent aux savants, la hardiesse de l'esprit de recherche et la diversité des méthodes d'investigation, la grandeur de l'ordre de l'univers qui progressivement semble se révéler et se vérifier, et également la magie de l'image animée par le rythme, donnent à de tels films un irrésistible attrait. Au-delà des « faits », l'esprit philosophique entraîne l'imagination vers les confins de la connaissance, où parmi les symboles et les entités règnent encore l'intuition et la poésie. C'est là que se rencontrent l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse dont Pascal faisait les deux faces inséparables du génie de l'homme. C'est dans cette zone transcendantale que se développent les films de M. Sinisgalli.

Une leçon de géométrie est avant tout un film d'images : le commentaire très sobre, d'une haute tenue de pensée, se borne à quelques indications, à quelques appels, comme pour orienter le raisonnement vers les régions mystérieuses où le génie de l'homme semble rejoindre celui de la création.

L'ordre du monde, nous dit-on, est un ordre mathématique ; et les progrès que l'homme accomplit dans la connaissance de l'univers aboutissent toujours à des lois et à des formules mathématiques. Aussi le ton lyrique du film est-il donné d'emblée par une invocation inspirée tirée du *Chant de Maldoror* de Lautréamont : « *O Mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées depuis que vos sévères leçons plus douces que le miel filtrèrent dans mon cœur comme une onde rafraîchissante. J'aspirais instinctivement dès le berceau à boire à votre source plus antique que le Soleil...* » Par des effets visuels, des maquettes placées sous des éclairages variés, des jeux de surimpression ou de transformations, le film montre comment la géométrie et le calcul définissent tous les éléments de la connaissance par les procédés ingénieux de la représentation géométrique plane ou dans l'espace. Cette abstraite transposition ne perd jamais le contact avec notre vision concrète du monde : on la retrouve à l'état pur dans les cristaux, « édifices absolus, splendides sépulcres de la lumière ». On la retrouve



Une leçon de géométrie de Virgilio Sabel et Léonardo Sinisgalli. Les fleurs étranges de la géométrie infinitésimale.

aussi dans la forme de l'œuf de poule ou celle du haricot. La coquille de l'escargot est une spirale logarithmique et les yeux des plumes de paon sont répartis selon une double famille de spirales d'Archimède.

Le calcul de l'homme va plus loin encore : les *études des Grecs* sur les sections coniques ont trouvé leur application dix siècles plus tard dans la navigation ; et l'on apprend à présent que les conceptions toutes théoriques des géométries non euclidiennes de Riemann à trois, quatre et cinq dimensions, apportent un cadre aux conceptions actuelles sur la structure des espaces intergalactiques, éclairés par les théories d'Einstein *et du prince* de Broglie.

La fantaisie et l'imaginaire semblent inspirer les sculptures abstraites des Brancusi, Archipenko, Moore et Picasso, mais nous y retrouvons les formes si étonnantes et belles des « surfaces réglées » *et des « formes mathématiques »* réalisées à l'Institut Henri-Poincaré de Paris : fleurs très étranges et précieuses de la géométrie infinitésimale. Ainsi le calcul et le caprice se rencontrent : « l'art comme les mathématiques cherche son repos dans la vérité absolue » : c'est la formule même de l'unité du monde par les Mathématiques.

Le *Millième de Millimètre* est consacré aux problèmes du finissage industriel, *du contrôle* des états de surface, de l'ajustage de précision, de la micro-mesure. Non seulement les horloges de précision sont construites avec une tolérance d'un millième de millimètre, mais de plus en plus la règle de l'interchangeabilité des pièces, base essentielle de la technique moderne, exige une rigoureuse identité des éléments de la « série » d'après le prototype établi.

L'œil humain n'est plus ici un témoin utile ; l'emploi des ondes courtes a permis l'examen des structures moléculaires des métaux et des alliages et c'est seulement par les Rayons X qu'on peut scruter l'ordre des formations *cristallines ou, en Chimie* organique, étudier les macro-molécules du Caoutchouc et du Nylon.

Une tolérance d'un millième de millimètre, cela veut dire que l'erreur autorisée devrait être *accumulée* 1.000 *fois* pour couvrir un millimètre ! Portée à ce degré d'exigence, la notion de précision échappe au monde matériel et se transcende en celle de la qualité, dont le domaine est celui des aspirations spirituelles. Les images du film relatent, de-ci, de-là, avec une sorte de fantaisie, les aspects les plus curieux de ces vastes problèmes. Les rapprochements surprenants, les *grossissements* d'échelle, les effets de lumière et d'ombre, transparences et contre-jour, révèlent un étonnant pittoresque insoupçonné et riche. C'est une extraordinaire fantasmagorie.

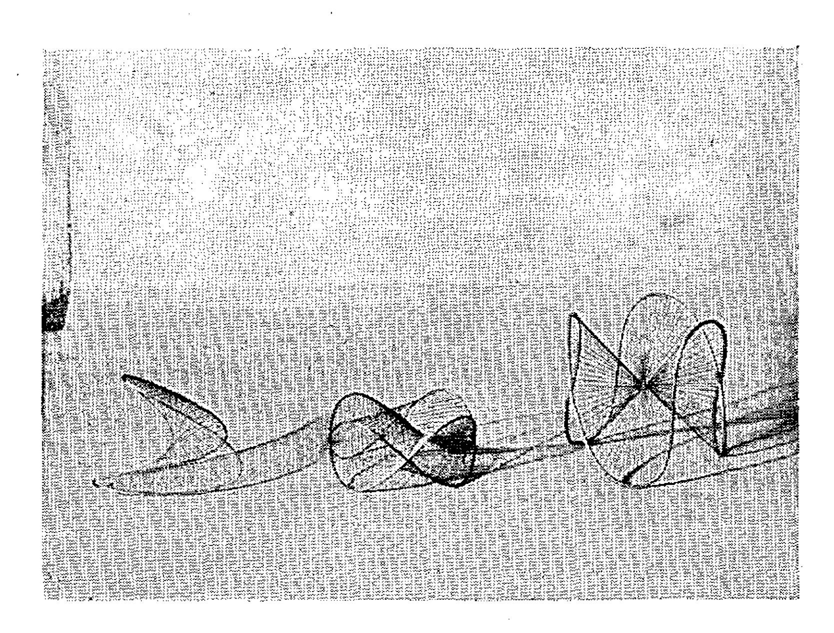
Les plus belles de ces images sont le plus souvent les plus subtiles, les plus difficiles,

notamment celles du microscope électronique — dont on attend demain qu'il nous dévoile, peut-être, la figure de l'atome — qui offrent une admirable finesse d'épure, une valeur graphique où nous retrouvons la pureté du schéma.

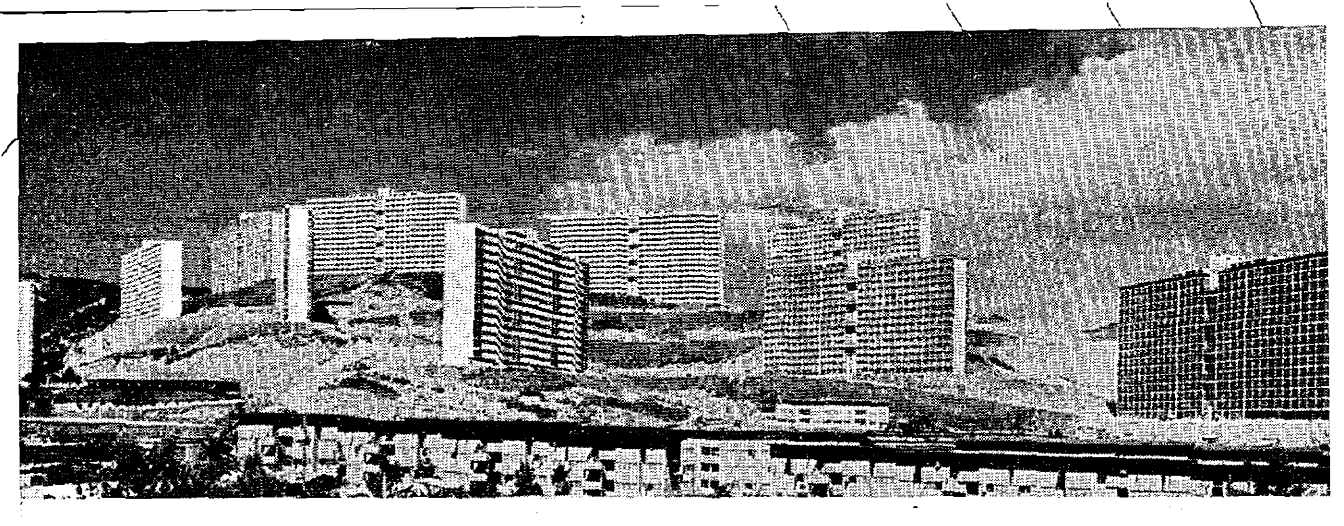
PAUL VALERY DISAIT...

De tels films, du moins les exemples achevés que nous avons rappelés, limitent étroitement le rôle du discours; l'image règne. Mais tous les moyens d'expression visuel ou sonores concourent avec elle : légendes et inscriptions (elles-mêmes mobiles), succinct commentaire parlé, et surtout la musique et les bruits, qui peuvent rechercher de suggestifs effets de synchronisme. On goûte au spectacle de ces films le plaisir intellectuel supérieur qu'apportent l'équilibre, l'ordre et le rythme. Quand on a vu *La Lettre*, réalisé avec la collaboration de MM. Charles Peignot directeur de la fonderie de caractères d'imprimerie; Mallon archiviste-paléographe, Etienne Lallier avec l'équipe d'Atlantic films et le musicien Jean Wiener; quand on a vu *Les Dettes de guerre* (1) étonnante jonglerie de milliards — francs, dollars, livres, marks — d'après un scénario vrai ! — tiré du traité de Versailles, des plans Dawes et Young; quand on a vu *les films d'astronomie déjà nommés ou tel film relatant en schémas animés La bataille navale du Jutland*, on est fondé à étendre au film de schémas animés certains propos de Paul Valéry signalant l'apparition, à côté des moyens antiques d'expression de la pensée — que nous tenons à peine enrichis de l'humanité primitive : parole, écriture, mimique, musique — d'une forme nouvelle, d'un langage moderne, langage universel des ingénieurs, le schéma et le graphique, dont les signes conventionnels, les courbes aux accidents exactement situés sont les symboles parfaitement lisibles et clairs. Le schéma animé ainsi compris et utilisé s'offre bien comme l'une des directions les plus fécondes du cinématographe, comme l'une des applications d'avenir de l'art de l'écran. Autant que les autres langages le schéma animé, associé aux moyens et artifices de la représentation et de la suggestion graphique et sonore est capable de satisfaire l'intelligence et d'exciter l'imagination. Il peut relater des événements, exprimer des idées, rendre claires et frappantes les notions les plus complexes qui préoccupent l'esprit moderne. Il s'offre pour donner une forme sensible aux théories de la science, pour expliquer ses applications aussi bien que ses grandes hypothèses et jusqu'aux abstractions les plus subtiles de la science des nombres. Il s'ouvre encore les domaines de l'abstrait et de l'irréel dans tous les ordres de la nature.

PIERRE MICHAUT.



Une leçon de géométrie : formes mathématiques réalisées à l'Institut Henri Poincaré.



Immeubles à Caracas. Architecte : C.-R. Villanueva.

LE CELLULOID ET LE MARBRE

par Eric Rohmer

V

Architecture d'Apocalypse

J'aurais bien vainement dénoncé le mythe contemporain de l' « art pur », si je me laissais, dans le domaine qui est mien, aller à la même illusion. N'ai-je pas esquissé le portrait d'un cinéma « en soi », abstrait des conditions dans lesquelles il naît et grandit ? Ne me suis-je pas cantonné dans la perspective unique du marbre, du musée ? S'il est vrai, comme j'ai cherché à le démontrer, que les motifs de notre admiration actuelle pour une œuvre d'art, ont peu de chose de commun avec les besoins que celle-ci, à l'origine, se proposait de combler, il est de mon devoir d'abandonner, ne serait-ce qu'un moment, le fauteuil du critique, voire celui de l'amateur, pour considérer le cinéma, non plus tel qu'en lui-même, enfin, l'éternité le change, *mais dans sa genèse, au sein de cette civilisation, ou plus exactement* de cette *vie* moderne, où, comme chacun sait, il n'occupe pas une des moindres places.

Point n'est besoin, pour cela, de m'écarter de mon premier dessein. L'art auquel j'ai voulu consacrer le dernier chapitre de ce panorama, malgré son cousinage indéniable avec les autres, occupe une place à part en raison de son histoire, de la nature toute particulière de l'œuvre créée, des conditions mêmes de son exercice. Certes, on peut faire de *l'architecture* un, entre autres, des arts plastiques, ou comme Paul Valéry, dans *Eupalinos*, mettre en relief ses affinités avec la musique. Telle n'a pas été mon intention : c'est sa singularité qui m'intéresse.

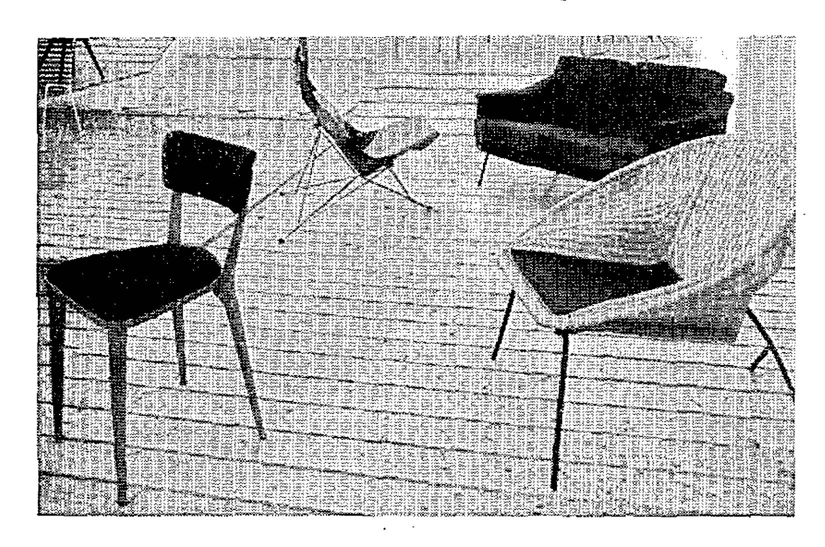
*
**

Depuis cent ans, peinture, poésie, musique ont suivi une évolution sensiblement parallèle, se sont repliées sur elles-mêmes, à la recherche de leur être secret, de leur quintessence. Même si elles prétendent ne pas porter trace d'inquiétude, si elles ne proposent aucune évasion hors de la vie, elles ne tentent pas moins de nous enfermer dans un monde clos que nous sommes dans l'obligation de voir avec d'autres yeux, d'entendre avec d'autres oreilles, dont les beautés ne nous sont accessibles qu'à la suite d'une certaine ascèse. Elles mettent le point sur un caractère que l'art a toujours possédé, mais qu'il ne croyait pas bon d'affirmer avec tant d'impertinence. Elles

sont réflexives, non plus spontanées, s'il est vrai, comme nous l'avons démontré, que leur propos se réfère toujours à quelque classicisme anterieur. Ici, au contraire, la coupure est franche ; l'architecture d'aujourd'hui part, « à zéro ». Il semble n'avoir nulle leçon à tirer des anciens : il n'a pas, non plus, à les fouler aux pieds. Aussi naïf que les bâtisseurs de Chartres, peu lui importe qu'il y ait eu des Pyramides, un Parthénon. Les besoins de la vie moderne, la nouveauté des techniques ont suggéré des formes incomparables avec ce que le passé avait produit. Je sais que le passage n'est pas toujours brutal ; l'automobile a pu mettre un certain temps à abandonner l'aspect d'une voiture à cheval, nos constructions, notre mobilier peuvent être encore attachés à maintes traditions. C'est que la masse, jusqu'à ce jour la plus nombreuse, des vestiges du passé, nous force à un compromis ; mais assez de formes nouvelles ont pris place dans iotre décor quotidien, pour que nous accordions au style moderne le mérite incontestable de l'originalité. Libre de l'appeler grossier, barbare ; non pas décadent, comme on le pourrait du « modern style » 1900 et même du roccoco ou du flamboyant. Classique est notre architecture par le cas qu'elle fait de l'équilibre et de la simplicité, par le mariage qu'elle opère entre le beau et l'utile. Même si elle déroute au premier coup d'œil, elle ne participe pas de cet ésotérisme propre à l'art contemporain.

On ne peut donc lui reprocher, comme à la peinture, d'avoir trahi sa destination première. Elle ne cesse de répondre au besoin qui la fit naître, besoin d'être servi ou protégé, commun à tous les temps et tous les lieux. Elle est bien un art, toutefois, puisqu'elle n'a pas oublié non plus sa prétention à satisfaire notre amour du beau. Ce, nom, nul ne le lui conteste, mais aux yeux des théoriciens, ne fait-elle pas figure de parent pauvre ? Combien de pages, de colonnes lui réserve-t-on dans les revues ou les journaux ? Combien d'esprits savants se sont-ils attachés à philosopher sur elle ? Elle se rit de ces dédains, forte de sa santé, sachant qu'il est loin le temps où elle se verra frappée de cette stérilité qui menace tous les autres arts sans exception. Ce ne sont point les idées qui lui manquent : celles-ci germent au rythme même des inventions techniques, et, jusqu'ici, seules des contraintes économiques ou sociales lui ont interdit de prendre l'essor dont elle rêvait.

Elle est bien un art, mais les œuvres qu'elle produit sont d'une nature toute différente de celles que réalisent le peintre, le poète ou le musicien. Celles-ci sont comme un miroir du monde, miroir aussi déformant que l'on veut. Leur tâche est,



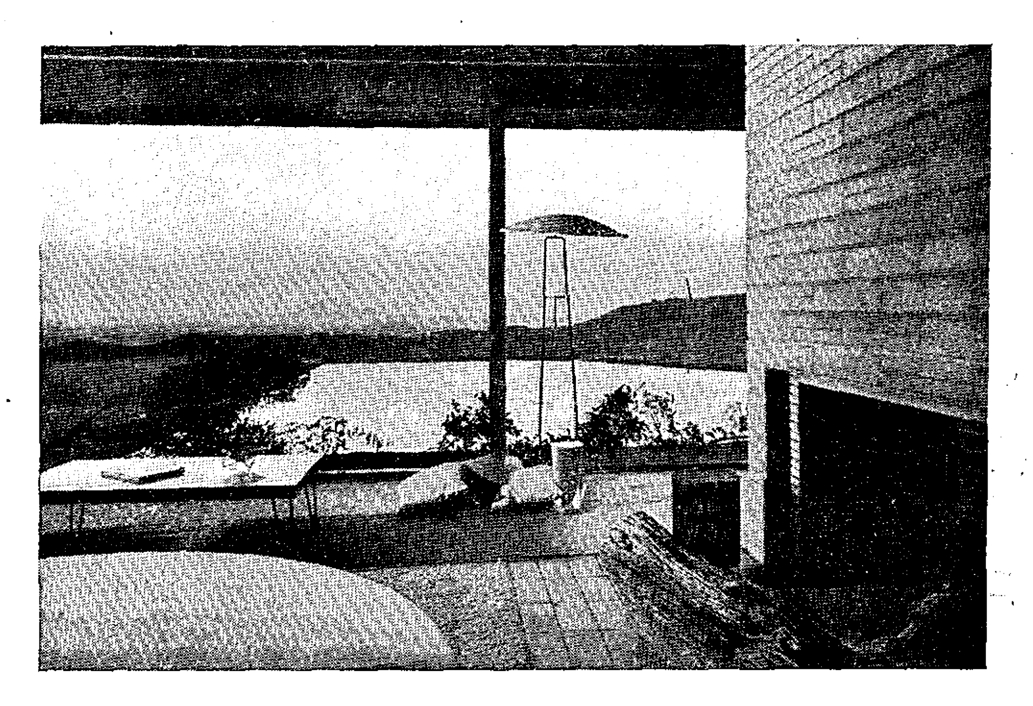
Ameublement (Exposition de Milan, 1955).

soit de reproduire soit de chanter ; elles sont un microcosme, un faux semblant. Les productions de l'architecte font au contraire partie intégrante du monde même, ce sont des choses parmi les choses, dont l'ambition n'est pas de refaire la nature, mais l'enrichir d'acquisitions nouvelles. Que l'espèce de contemplation où nous plonge la vue d'un monument, ne soit pas d'espèce différente de celle d'un tableau, cela ne m'intéresse pas, pour le moment. Je n'ai pas quitté l'esthétique du musée, pour adopter celle de la carte postale. Par œuvre architecturale, j'entends, non pas le monument « en soi », offert dans un écrin à l'appétit du touriste, mais tout l'ensemble des « arts décoratifs », toute la masse des objets usuels, dans la mesure où ils se flattent de ressortir à l'esthétique. Ainsi la carrosserie d'une automobile, le tracé d'une rue, entrent bien plus sous ma rubrique que telle colonne commémorative.

***

Les arts ainsi divisés en deux groupes, le cinéma appartient sans conteste au premier. Toutefois, construisant sa fiction avec le réel même, l'auteur de film est plus encore un *démiurge* qu'un créateur, ou, du moins, la création ne s'exerce-t-elle chez lui qu'au second degré, non dans la première prise de contact avec la matière, comme chez le peintre. Tâche paradoxale, assurément, que de faire concourir la plus grande somme de vérité à l'effet le plus puissant de mensonge. Faute de comprendre l'originalité, l'étrangeté de cette opération, nous nous laissons aller à juger l'œuvre cinématographique selon de faux critères ; nous cherchons en vain le « style » sur le plan de la reproduction mécanique, nous oublions de prendre le recul nécessaire, pour reconnaître, là où elle intervient vraiment, la main ordonnatrice. Cette tentation de l'architecture certains peintres l'ont déjà éprouvée : les Carpaccio, les Patinir, les Lorrain, les Poussin. Ils traitent les monuments, comme ils feraient d'un paysage, et le paysage, d'un monument. Ils s'arrogent une prérogative qui n'échoit qu'exceptionnellement à l'architecture. Semblablement, dans *Le Domaine d'Arnheim*, Edgar Poë nous offre la description d'un paysage semi artificiel, agencé dans ses moindres détails en vue de la plus haute délectation du regard. Je ne connais pas de texte qui cerne de plus près la secrète essence du sentiment esthétique, qui aille le saisir, ainsi, jusque dans le germe. Voici une espèce de contemplation qui se nourrit d'elle-même, sans la nostalgie d'une impossible possession.

La marge qui sépare l'œil de l'objet n'est pas celle du désir. La vue ici, suffit à la vue, alors qu'il n'est pas de peinture, de musique, qui n'éveille quelque appétit sensuel ou spirituel. Le psychologue pourra sonder l'inconscient à la recherche des racines de cette fascination qu'exerce sur nous la forme en tant que telle. Il y a dans la jouissance particulière que nous procure un agencement architectural autre chose que l'attirance irréfléchie qui fait que telle courbe ou telle rectitude, telle dimension nous calment ou nous irritent : la reconnaissance d'un ordre que j'appellerai démiurgique puisque l'étymologie m'y invite. Le nombre en soi n'est ni beau ni laid. La figure géométrique, sur l'épure, reste indifférente : il faut qu'elle soit intégrée dans un système dont la raison n'est pas pure mathématique. Le plus beau des monuments est trahi par la photographie : changez l'échelle, vous altérez les proportions mêmes. Inversement, la nature nue est d'un maigre charme, si nous refusons d'y deviner la main d'un Architecte de l'univers. La *téléologie*, je le sais, est suspecte aux philosophes, mais s'accorde si bien avec le sentiment commun, qu'on ne saurait jamais la traiter avec assez d'égards. Cette preuve, d'ailleurs, n'en prend son poids qu'en fonction d'une création pensée dans sa totalité, et non de fragments artificiellement isolés. Si l'art ne peut prétendre à dépasser la nature, telle œuvre d'art, pourtant, nous procurera une jouissance plus haute que telle merveille du monde physique. Les grandes steppes, les montagnes, l'infini de la mer ne produisent jamais sur nous tout leur effet que par quelque addition humaine, non tant parce que le village perdu dans la plaine, ou accroché au flanc de la vallée, la barque sur les vagues servent de référence, mais que le sentiment de l'accord parfait entre la nature et le travail de l'homme est la meilleure, et peut-être seule, porte d'accès à la compréhension de l'ordre divin.



Intérieur moderne (Architecte : Richard Neutra, U.S.A.).

Un tel plaisir n'est pas sans rançon : cette contemplation, disais-je, est pure de désir, mais, pour cela même, contraire à notre vocation d'êtres finis. Elle se veut hors du temps, se flatte de nous introduire d'emblée dans l'éternel. N'est-ce pas excès d'ambition ? Remarquez comment, dans quelques-uns des plus beaux romans, l'idée du bonheur, un bonheur qui se veut absolu, mais miné de quelque mal interne, est associé à celle d'une architecture précise. Je pense à *La Nouvelle Héloïse*, plus grande par son influence que par son attrait propre ; mais la lettre sur les « Parcs à l'anglaise » n'est pas sans analogie avec le conte de Poë. Je pense surtout à ces admirables *Affinités Electives*, le monument, peut-être, le plus achevé de la littérature universelle et qu'il serait juste de tirer du demi-oubli où il sommeille. Le génie mathématicien de Gœthe s'y est déployé avec une rigueur inconnue depuis Virgile. Le nombre qui règne ici n'est point celui qu'invoquent les auteurs de tant de froides arithmétiques des passions, mais celui auquel la tradition tend à décerner le nom du plus précieux des métaux. Aussi n'est-ce point hasard, si nous trouvons Edouard, le héros principal, occupé dès la première page à des travaux de terrassement et de plantation, si un jeune architecte assume le rôle de témoin et de confident du drame, si la création y est parée d'une plus haute dignité que l'action toute pure, si enfin les personnages prenant pour l'ordre divin ce qui n'est, sans doute, que la plus haute conception de l'intelligence humaine, sont cruellement punis, non tant de leur désobéissance ou de leur orgueil, mais d'avoir voulu trouver Dieu là où il n'était pas encore tout entier.

Je me demande si le but d'une grande partie de la littérature romanesque n'est pas la mise en chantier d'une vision *architecturale* de la vie, je veux dire d'une perspective cohérente où l'esthétique a le dernier mot, même si l'éthique n'est pas totalement absente. Comparez la philosophie des œuvres les plus marquantes du XIXe et du XXe siècles, avec l'idée héroïque ou antihéroïque des poètes et des sages anciens. Plutôt que de condamner le mal moral ou physique, nous préférons lui assigner une place à l'intérieur d'un système dont il n'est pas le plus négligeable

contrefort. L'impossibilité où nous sommes d'achever, de couronner cette œuvre, est facteur de la séduction qu'elle exerce sur nous : il ne s'agit pas tant de se rendre invulnérable ou indifférent aux catastrophes, que de construire l'édifice d'un bonheur positif dont l'absence de malheur ne constitue point, comme chez les Grecs, la matière.

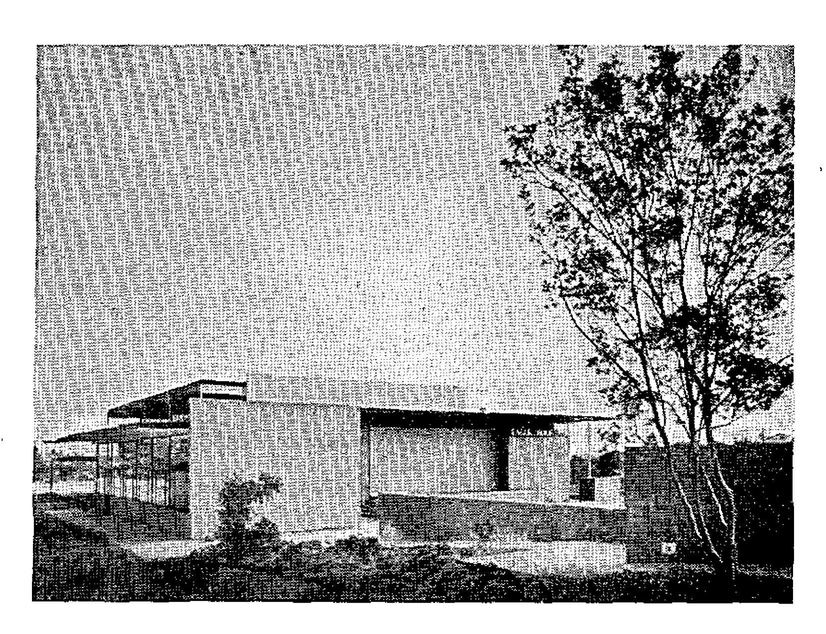
Conception esthétique, disais-je : on pourrait objecter que l'art ne peut faire de l'art sa substance, ne serait-ce que d'un art de vivre. La « vie parfaite » ne peut être sujet de fiction et n'a pas de vide à combler par la fiction. C'est du malheur que se nourrit l'art, et c'est d'un de nos malheurs, l'ennui, qu'il est le remède. La logique d'une telle attitude est donc de le condamner, comme fit Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*. Et pourtant, quoi de plus excitant qu'une contradiction de cette sorte ? Imaginez un homme immobilisé sur une chaise longue ; il n'est pas de matière romanesque en apparence plus ingrate. Mais approchez-le de sa fenêtre, permettez-lui de contempler, comme dans la caverne de Platon, sur la façade opposée, les apparences fuyantes et trompeuses d'une vie à laquelle il ne participe plus. Par ce chemin, celui que suit Hitchcock dans *Rear Window*, la fiction annexe un nouveau thème ; se retournant sur soi, elle proclame l'importance qu'elle a dans l'existence de chacun. Le héros, devenu spectateur, nous force à prendre vis-à-vis de l'événement un recul salutaire. L'art et la vie resserrent leurs liens et, tous deux, gagnent à cet éclairage.

⁂

Je parlais de l'architecture ? Mais de cette fenêtre ouverte sur une cour banale, point n'est difficile de retrouver mon optique première. Cette curiosité, cette soif morbide de la chose vivante, je ne crois pas qu'elle soit imputable à la seule masse des moyens dont nous disposons pour l'entretenir. L'imprimerie, le cinéma, la radio, la télévision la favorisent, mais je gage qu'elle serait moins violente, si la civilisation moderne ne s'attachait avec autant de constance à nous isoler de nos semblables, qu'elle a pu le faire, déjà, de la nature. Que ferons-nous dans un monde nu, si ce n'est le peupler du fantôme d'une vie imaginaire ? L'attrait de la fiction est aussi vieux que le monde, mais encore celle-ci ne régnait-elle pas en tyran, s'accommodait-elle avec le cadre de nos occupations. Fini le cliché romantique de la lecture au coin de l'âtre ou au pied d'un chêne. Dès que l'écran s'allume, la salle, en même temps qu'aux ténèbres, retourne à l'oubli. Bientôt la télévision nous aura conduits à un isolement quasi total : une chaise, un récepteur, voilà, peut-être, le seul mobilier de demain. Si quelque lassitude nous mène à la fenêtre, notre œil, moins chanceux que celui du personnage de Hitchcock, n'apercevra plus que d'autres contemplateurs, absents, comme lui, de leur vie. Mais de quel spectacle, alors, nourrirons-nous notre appétit ? Cet *homo spectator*, reproduit à des millions d'exemplaires, serait bien piètre modèle pour le scénariste.

⁂

Un grand espoir est né, disais-je, avec l'architecture moderne : l'espoir d'un monde neuf, net, clair, fait à la mesure de notre plaisir, de notre soif de liberté. Mais celle-ci remplit-elle convenablement sa mission si elle est, même contre son gré, à l'origine de cet isolement dont souffre l'homme d'aujourd'hui. Isolement, d'abord, du monde extérieur : les squares, les jardins, la verdure connaissent un regain de faveur, je le sais, les grandes baies vitrées font pénétrer le paysage jusqu'aux coins les plus reculés de nos demeures ; mais encore faut-il que les lignes du cadre se marient harmonieusement avec ce qu'elles enserrent. Nos magiciens modernes, riches de mille techniques, peuvent faire jaillir de terre tout ce qu'il leur plaira. Je souhaite que cette liberté favorise les plus grandes audaces. Rompons, sans aucune vergogne, avec les traditions. N'oublions pas pourtant que ces structures ou ces motifs que nous délaissons ont été façonnés par un long travail des générations, corroborés par des années d'usage, inspirés par les formes végétales du milieu ambiant. Je n'ai



Maison à Los Angeles (U.S.A.). Architecte : Richard Neutra.

aucun préjugé contre le matériau moderne : ciment, verre, et toute la gamme des matières plastiques : il vaut par ce qu'il permet. Mais reconnaissons qu'il est plus ingrat que la pierre de taille ou le bois des temps anciens ; il n'est pas, comme eux, ami de la nature. Nous vivons, là aussi, dans un monde plus « difficile », la recherche du beau n'exigeait pas autrefois l'effort qu'elle demande aujourd'hui ; la simple commodité a fait surgir ces clôtures, ces haies, ces murs, charme de nos campagnes ; la même commodité les enlaidit aujourd'hui de barbelés et de rubans électriques. Le visage des créations de la science appartient à une autre espèce que celle des produits du sol. Il est, d'emblée, monstrueux : à nous de l'adoucir, de l'acclimater, de le façonner à l'image de ce qui l'entoure. Et pour qu'on ne me taxe point de conservatisme je citerai cette phrase du grand architecte américain David Wright : « La forme véritable est toujours organique en caractère. Elle est réellement conforme à la nature. »

Passons à une autre réserve, moins communément faite et, peut-être, plus grave. Non seulement notre siècle raréfie nos contacts avec le monde, nous fait lecteurs de cadrans et non observateurs directs, non seulement, comme je le signalais à propos de la poésie. nos mots, nos concepts sont moins aptes à exprimer le concret, mais, contrairement à l'opinion répandue, le citoyen moderne participe beaucoup moins que ses ancêtres à la vie de la communauté. Nous sommes, bien sûr, mieux informés, nous avons décuplé, centuplé la portée de nos sens ; mais où est le gain, si nous ne savourons plus le plaisir de les exercer directement ? Considérez le plan d'une de nos vieilles villes. Ce n'est point le hasard qui a aménagé, dans l'entrecroisement des rues, des espaces plus ou moins vastes, mais les nécessités de la vie publique, religieuse, de l'activité commerciale ; les foires, les fêtes, les parades militaires faisaient partie constitutive de l'architecture de la cité. Nous avons abandonné les unes : la logique veut que nous bouleversions l'autre. La notion même de *rue* tombe sous la critique de nos urbanistes : cités verticales bâties dans des parcs, cottages juxtaposés à l'infini répondent mieux à nos besoins. De ces deux conceptions laquelle l'emportera ? Peut-être s'en présentera-t-il une troisième groupant les avantages, si ce ne sont les inconvénients, de l'une et de l'autre. Maintes pertes de temps pénibles

nous seront épargnées, mais aussi maintes flânerie, qui ont fait, au cours des âges, le charme de l'existence. Nous rentrerons chez nous, non pour oublier le monde, mais le retrouver sur l'écran et dans le haut-parleur. Gagnons-nous au change ? Je ne voudrais pas me livrer à un attendrissement facile, mais qui, par un après-midi brûlant, au sortir d'une avenue nouvelle, bordée de mornes pavillons et de grêles jardinets, pénétrant dans la fraîcheur d'une vieille rue commerçante, n'a pas ressenti dans son être physique et moral le coup de fouet d'un puissant tonique ?

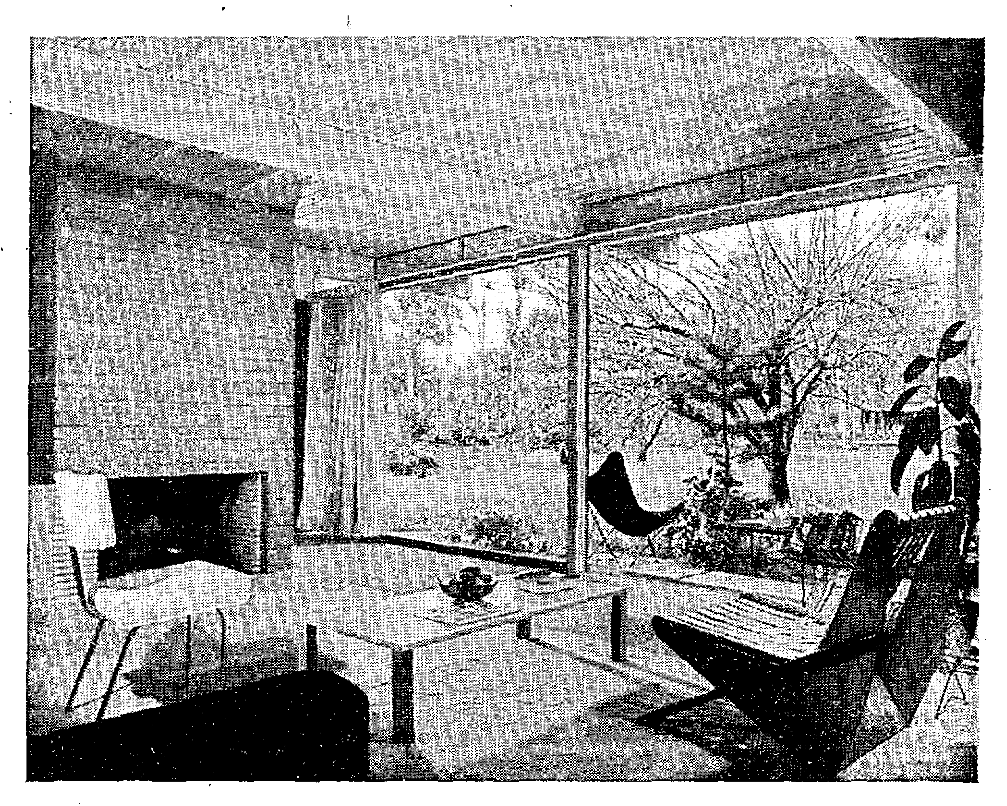
Image « périmée », sans doute : mais sommes-nous si pressés de rompre avec le passé que nous n'ayons plus le droit de goûter ce qui subsiste encore de lui ? Etrange entreprise que de vouloir hâter à tout prix l'évolution de choses vouées à une mort inéluctable. Le « sens de l'histoire » n'est d'aileurs pas si apparent que nous ne puissions nous égarer dans de fausses directions. Etre modernes : oui. Encore faut-il que nos constructions actuelles fassent bon ménage avec les anciennes. Etre modernes : bien sûr. Mais ce goût que nos contemporains éprouvent pour le passé, n'est-il pas un fait spécifiquement moderne ? Les siècles précédents se sont mutuellement méprisés, beaucoup plus que nous ne les méprisons nous-mêmes, en fait. Qui n'a pu maintes fois, au cours des vacances, contempler ce motif d'un tableau de Dali : une automobile garée au pied de quelque ruine. Paradoxe de notre civilisation : ses créations les plus perfectionnées ne nous permettraient-elles que de mieux goûter les vestiges des âges révolus ? Les disques, la radio, la photographie, l'imprimerie ne consacrent-ils pas une place importante, sinon la première, aux chefs-d'œuvre du passé ? Si notre amour pour eux cessait tout net, combien d'usines fermeraient leurs portes, combien d'hôtels guetteraient en vain le touriste !

Cette curiosité de la chose ancienne, si elle n'est pas pur aveu de stérilité, prouve toutefois une incapacité à se satisfaire de son propre temps. Un tel conservatisme, même louable, me paraît non moins dangereux qu'une excessive audace : pour ma part, je trouve plus de grâce à la chambre d'Ursule Mirouet, avec ses chromos, ses médaillons, son calendrier naïf qu'à celle de nos étudiantes, tapissées de reproductions du Greco ou de Vermeer. Bientôt le maçon ou l'ébéniste siffleront en travaillant les thèmes des *Brandebourgeois*. Témoigneront-ils dans leur œuvre de plus de goût que les artisans incultes de jadis ? Il serait vain de vénérer les œuvres du passé, si nous faisions fi des enseignements que, lorsque nous suivons une voie toute différente, ils ne peuvent pas ne pas comporter.

⁂

Je suis fort porté à croire que le mal propre à notre époque a pour orgine un contresens que nous commettons sur cette notion *d'ordre* dont les philosophes ont fait le fondement de celle du Beau : ordre reposant sur l'uniformité, et non la diversité, ainsi que la nature nous l'enseigne. Je ne vise pas seulement les effets d'une « standardisation » inévitable. Je m'en prendrais plutôt à cette tentation de l'*identique*, commune à tous les âges, mais à laquelle le nôtre a ouvert toutes grandes les barrières. Prônerais-je, en guise d'antidote, le culte désespéré de la « différence ». Le remède ne me paraît guère meilleur que le mal. Puisque, sur le point de conclure, force m'est de retomber dans le ton initial, je dirai simplement que la norme classique, si souvent invoquée par moi au cours de cette étude, n'était pas si tyrannique qu'elle ne savait supporter la particularité, donner son prix à l'exception, à l'individuel, faire du divers non un obstacle, mais un tremplin, presque sa raison d'être. Mon enquête n'aura pas été inutile, si entre l'anarchie et une idée grégaire de l'ordre auxquelles soit les uns, soit les autres nous condamnent, elle a pu découvrir une voie moyenne riche encore de promesses : m'appuyant sur les productions d'un art encore dans la force de l'âge, j'espère éviter le reproche d'avoir pris pour la réalité, quelque vœu de mon esprit. C'est parce que le cinéma existe, que je l'admire et l'aime, que mes méditations ont été conduites à prendre un tel cours.

J'aurais voulu terminer sur cette note optimiste : laissez-moi encore exprimer non pas un repentir, mais une crainte. J'ai loué le cinéma de son air de santé ; cette



Intérieur moderne (Architecte : Richard Neutra, U.S.A.).

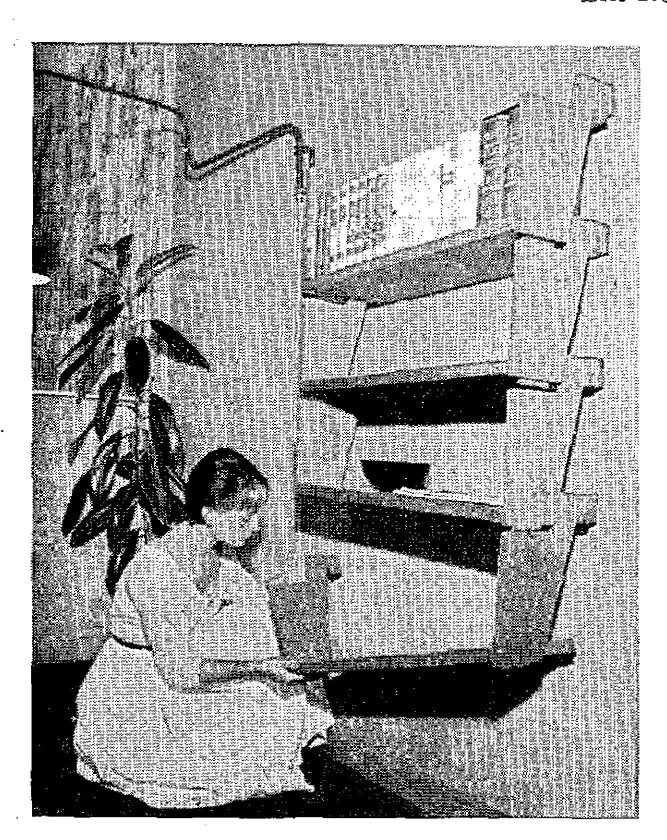
santé fait déjà l'objet de mille menaces. Sa vieillesse est, peut-être, plus proche que nous ne soupçonnons. C'est de la vie même, de la nature brute qu'il fait sa pâture et pour cela se trouve être, beaucoup plus que les autres arts, le reflet de sa propre époque. Je crains donc que l'âge technique sous lequel il va vivre, ne soit beaucoup plus pauvre de matière que celui où il a grandi. Il a su nous montrer la beauté de machines ou instruments, fidèles auxiliaires de l'homme, obéissant à ses moindres mouvements, bref lui empruntant un peu de sa démarche. En revanche quel spectacle plus inquiétant, plus morne que celui d'un mécanisme autonome ? Dans un monde entièrement fabriqué, la distance est si grande entre l'apparence extérieure et la raison d'être interne, que je ne vois pas par quel biais l'art pourrait glisser son mot. Comment l'écran si apte à peindre les secrètes affinités de l'esprit et de la chair, s'accommodera-t-il de tous les *robots* qu'on nous promet ?

Sans vouloir poser au prophète, je me demande si l'idée d'une *fin* du monde, ou de notre monde, n'est pas plus satisfaisante pour l'esprit que celle d'un progrès illimité de l'esprit humain. Je veux dire que notre admiration sur l'art repose implicitement sur cette croyance. Ne pouvant œuvrer dans l'éternel, mieux vaut nous reposer sur la vision d'un monde fini dans le temps, comme il l'est dans l'espace, et où chaque particularité prend son prix par rapport à l'ensemble du cycle. Rien de plus pauvre, au contraire que l'idée, soit de la répétition perpétuelle d'une perfection déjà trouvée, soit d'une suite d'œuvres sans cesse différentes, mais dont le nombre indéfini restreindrait l'importance particulière. Quant à la foi en un perfectionnement sans fin de l'humanité, un coup d'œil sur l'histoire des arts la condamne assez, sans besoin de plus amples preuves. Quoi de moins exaltant d'ailleurs, puisque

la finitude de nos créations, chacune en ce cas surpassée par la suivante, ne peut être, par elle, qu'impitoyablement soulignée ?

Loin de moi, donc, la pensée de m'insurger contre le temps, même si je le crois porteur d'autant de craintes que d'espoirs. L'imminence de la mort, que je sache, n'a jamais paralysé les plus audacieuses entreprises. Mille fois, au contraire, elle a servi de ressort. Suis-je classique, suis-je moderne ? Je crois (c'est bien entendu au nom de l'amateur de cinéma que je parle) qu'il n'est pas impossible de pratiquer à la fois ces deux vertus, et même de les cultiver mieux que ceux qui optent pour l'une au détriment de l'autre. J'aime mon époque, mais je ne crois rien de plus nuisible qu'une louange excessive. J'aime mon époque, non seulement parce que, plus que toute autre, elle sait marier les avantages du passé à ceux du présent, mais que son visage ne se confond pas avec celui que lui ont façonné trop de mythes contemporains. Je l'aime assez pour souhaiter qu'elle consente à changer d'apparence, elle aussi, quand il le faudra, assez, même, pour, malgré une appréhension fort vive, être favorablement prévenu envers celle qui lui succédera. Bref c'est elle, avant tout, que j'ai voulu défendre en exaltant l'art qu'elle a découvert et où elle trouve son plus exact miroir. M'étant ainsi chargé de la cause la plus moderne, c'est en toute liberté que j'ai pu, cette fois-ci comme les précédentes, jeter sur le passé l'œil le plus admiratif et le plus respectueux.

Eric ROHMER



Ameublement (Exposition de Milan, 1955).

Les documents qui illustrent cet article ont été aimablement communiqués par la revue AUJOURD'HUI.

Jacques Audiberti

BILLET XIII

Du Pole Nord au Pole Sucre

A grands flots le temps arrive où les spectateurs actuels de cinéma n'étaient pas nés, ou ne l'étaient que de fraîche date, quand *Hallelujah*, de King Vidor, parut, voici un quart de siècle bien tiré.

Je l'avais vu à sa sortie. Je viens de le revoir.

L'un des meilleurs charmes du cinéma réside dans ce privilège qu'il a de juxtaposer une action à elle-même par-dessus des années et des années.

Il s'agit, bien sûr ! d'un simulacre d'action.

Comment prétendre qu'à la *Pagode*, l'autre soir, la trépidante Nina Mac Keney et le grand beau garçon théâtral Daniel Haynes, sombre de peau mais plus Sioux que Sénégalais, le profil, en tout cas, nettement aquilin, revivaient, geste à geste, leur aventure de mil neuf cent vingt-neuf, liée tout entière, alors comme aujourd'hui, à l'illusoire de l'écran ! Mais, dans la tête de celui qui regarde, le déroulement des mêmes images, deux heures durant, refaçonne, en partie, un laps cohérent des heures d'autrefois.

En réalité, l'événement ne se situe plus dans la durée. Des fantômes jouent pour d'autres fantômes. Nous sommes dans les verts pâturages, en plein ciel méthodiste ou baptiste.

Sur le chemin de la *Pagode* je me rappelais que le film de King Vidor était très beau. Ma mémoire, cependant, ne m'en fournissait pas le thème général ni le moindre détail précis. Ainsi de ces rêves qui vous frappent sur le moment pour, ensuite, s'évaporer.

Je savais seulement qu'un homme gigantesque marche dans un univers à la fois limpide et craquelé, où il manque s'enliser. Interférences avec la Case de l'*oncle Tom* et les *Rapaces*. Qui est-il ? Où va-t-il ? J'avais oublié. Je me laissai aller à supposer qu'il s'agissait de quelque esclave en rupture de chaîne.

Une famille noire, en Louisiane, cultive le coton. Pour son propre compte, semble-t-il. Le fils aîné (Daniel Haynes) a découpé en deux visières le bord de son chapeau. En compagnie du plus grand de ses jeunes frères il va vendre le coton à la Nouvelle-Orléans. Là, par une drôlesse, il se fait rabattre sur un beuglant où un tricheur en melon beige le dépouille de l'argent de la récolte. Bagarre. Dans la bagarre, atteint d'une balle, le frère meurt, sous un chapeau dont le bord est festonné d'innocents créneaux.

L'aîné, dans le char à buffles, rapporte le corps à la maison. Pour se laver d'avoir péché, il prêchera. Comme son père. Qui, d'ailleurs, lui non plus, n'a pas l'air d'un nègre classique, mais d'un Aïnos passé au *Lion Noir* et barbu de coton blanc. Les offices qu'organise le nouveau

pasteur s'achèvent dans une frénésie spasmodique collective hurlante et trémoussée, où la Bible épouse le Vaudou, c'est-à-dire le sabbat sorcier. Ils débutent par un sermon où la mimique est tout.

Le prédicateur boxe le démon. Ou bien, accoutré en mécanicien de locomotive et jouant de ses *bielles naturelles, il entraîne* ses auditeurs dans une parabole ferroviaire, avec arrêts à des stations qui sont autant de vertus. Il importe de descendre à l'une ou l'autre avant que le convoi ait franchi la frontière infernale. La drôlesse assiste aux numéros édifiants de ce Bill Graham mississipien. D'abord rétive et railleuse elle finit par se proclamer conquise et convertie. Au moment de son baptême par brusque immersion dans les eaux grises du grand fleuve cette ardente personne se laisse aller à toute la violence d'un tempérament qui tranche sur celui, pourtant déjà fort de café, des autres catéchumènes en linge blanc. Elle se colle au pasteur, qui ne dit pas non. Depuis le tripot, il l'a dans la peau.

Il laissera tomber la chaire pour la chair. Loin des siens, il part avec la fille. Il travaille dans une scierie. Mais le melon beige, tenace, cherche, et parvient à récupérer son ancienne complice. Il l'enlève dans son cambriolet découvert à deux roues, attelé d'un cheval blanc.

A bride abattue le cheval d'Albert Durer emporte un couple maudit dans une allée d'arbres du douanier Rousseau. Derrière, à une vitesse surhumaine, bondit l'ange exterminateur. Là, nous arrivons à cette séquence, comme on dit, dont je me souvenais en gros. En fait, dans la mélasse aquatique du bayou, il y a deux hommes, le melon beige et le ci-devant prédicant, celui-ci poursuivant celui-là, sur un tempo de cauchemar, au pas du destin inéluctable et rigide malgré les atermoiements et les détours. L'un des sommets, peut-être le plus haut, de la montagnes de tentatives cinématographiques pour allégoriser au maximum une scène de fait-divers ! Les précédents apologues moralisateurs se fondent et s'épanouissent dans le vivant de la vie. Le bien et



Hallélujah de King Vidor.

le mal se confrontent, tantôt dans une pureté de météores, tantôt dans la visqueuse incertitude où ce bien et ce mal, tapissés d'une fange unique et butant aux mêmes tromperies, serait fort empêchés de savoir au juste lequel est lequel.

Le film tout entier baigne dans le jazz, profane ou religieux. Comme l'acteur yiddisch Maurice Schwarz en des rôles rabbinisants, Daniel Haynes (principal interprète, sur les planches, dans *Show-Boat*), ne s'exprime qu'en modulations où le psaume se noue à la romance. Tout le monde, d'un bout à l'autre, ne cesse guère de chanter et de danser. Paradoxe, toute cette musique, lors de ce que j'appellerai la première, nous délivra du stupide tintamarre d'opérettes, non moins horrible et malfaisant que, naguère à Paris, les klaxons, qui, sous prétexte d'affirmer les débuts du parlant, nous escagassait les oreilles avec du non parlant. *Hallelujah* ramenait l'esprit de *Caligari*, nocturne, esthète et psychanaliste. La fraîche franchiste de son exotisme rachetait ce que ces épithètes peuvent avoir d'agaçant.

Des moments photographiques non transposés (le toit d'un wagon, le pavé du quai, les ballots de coton comprimé) s'enlacent à des développements narratifs où les humains deviennent les pantins caricaturaux qu'exige la tragédie et que bouscule encore un restant de vélocité saccadée du cinéma préhistorique.

L'art de King Vidor, dans ce maître film, ne permet guère de distinguer ce qui est génie et ce qui est hasard. Par exemple, il se trouve que les protagonistes secondaires, toujours en retrait, souvent coupés par le cadre, sont difficiles à reconnaître, leurs visages n'arrivant pas à se dessiner. Par contre, Daniel Hayes et Nina Mac Keney sont au centre de la toile. Mais la qualité de leur relief tranche tout à fait sur la valeur que le ciné américain accorde aux vedettes en général. Supports techniques de l'histoire racontée, ils n'ont pas plus d'importance intrinsèque, comme personnages, que tous ceux qui, fugaces comme les eaux grises, les entourent.

*

Il serait cruel, et peut-être injuste, de comparer à cette victoire les *Grandes Manœuvres*, de René Clair.

Nous savons, au demeurant, qu'il n'est pas conseillé d'amener au même mètre des objets de nature différente.

Gérard Philipe et le ravissant coloris leur étant communs, nous pourrions comparer, sans risque de court-circuit, les *Grandes Manœuvres* et le *Rouge et le Noir*. Le film de René Clair aurait pour lui l'avantage du cohérent et du fini. Celui de Claude Autant-Lara, dans son décousu, pourrait se prévaloir d'une pointe d'infini.

Ceci dit, ces *Grandes Manœuvres* enchantent les salles, et je ne vois vraiment pas au nom de quoi je contesterais le plaisir qu'elles prennent à la gaminerie virile de Gérard-la-Tulipe et au jeu très épinglé de Michèle Morgan, modiste d'une distinction suprême. Dans l'ensemble l'ouvrage est discipliné à l'extrême, avec, pour toute trouée vers la fantaisie, quelques erreurs inexplicables relatives à l'uniforme. Les lieutenants, avant quatorze portaient les deux épaulettes complètes, le corps, la tournante et les franges, tandis que les sous-lieutenants n'avaient de complète que l'épaulette de gauche, celle de droite étant dépourvue de franges. L'officier de dragons incarné par Gérard Philipe porte des galons de lieutenant et des épaulettes de sous-lieutenant, tout comme le film lui-même a les pieds dans Courteline et la tête dans Racine. En outre, les cinq galons du colonel sont divisés en deux groupes, l'un de trois, l'autre de deux, séparés par un intervalle. Or, avant quatorze toujours, les galons des colonels, comme ceux des commandants, formaient une pile compacte. Ce n'est qu'en mil neuf cent quinze que l'on décida de marquer une césure après le troisième galon, afin que l'œil éprouvât moins de difficulté à dénombrer les insignes du grade.

Je parle chiffons, ce me semble. Mais de quoi diantre pourrais-je parler à propos de ce film qui superpose au visible, et, somme toute, justifié, contentement de l'auteur le contentement du personnage principal, cet infatigable polisson, ce tombeur qui, si je comprends bien, en ce qui concerne la belle modiste, tombe sur un bec. Espérons que ce n'est que partie remise.

Une œuvre de ce genre rapelle la vie, de garnison en l'occurrence, quand elle est médiocre. Par rapport au néant, la vie se présente comme une fabuleuse épopée. Mais, confrontée à l'altitude et à la liberté dont les humains nourrissent l'obsession, et dont on aurait aimé que la clé nous fût donnée à caresser par René Clair, elle paraît, la vie, plus triste que gaie.

JACQUES AUDIBERTI.

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA



René Clément a terminé Gervaise *d'après «* L'Assommoir *» de Zola. Voici Maria Schell dans une scène de ce film.*

5 Novembre

CINEMA ET TELEVISION. — La première *Conférence sur le Cinéma et la Télévision*, réunie à Tanger s'est achevée. Pour la première fois les représentants nationaux du cinéma et de la télévision de trois continents se sont réunis sur le sol du quatrième continent pour discuter des meilleurs moyens d'établir entre eux une coopération fructueuse. Organisée sous les auspices de l'Unesco la Conférence a essayé de dégager les formes d'un langage commun susceptible de promouvoir plus efficacement l'échange des cultures entre les nations et la diffusion par la Télévision des documents spécialement conçus pour le cinéma. Chaque nation a indiqué ses besoins immédiats et à longue échéance en productions étrangères ainsi que les sujets dont elle pouvait disposer pour les échanges internationaux. Une immense cinémathèque imaginaire a été ainsi constituée. Les délégués ont pu voir d'innombrables films de cinéma et de Télévision et discuter des problèmes de réalisation, de sonorisation, de standardisation des techniques... etc. Parmi les films projetés : une interview de Pablo Cahals par la télévision américaine, un film expérimental et d'avant-garde : *Grenade prisonnière de ses eaux* (de Val del Omar, Espagne), un *documentaire* d'information sur les « slums » : *The living City* (John Barnes, Etats-Unis), *Une ville nommée Paris* (Jean Prat, Télévision française), *Corral* (Colin Low, Canada), *Little Ambassadors* (Sarma, Inde), *La capitale s'appelle Varsovie* (Pologne) etc. Il y a beaucoup à dire sur les *discussions autour de ces films*. J'espère que j'aurais l'occasion d'y revenir

Une des décisions les plus importantes de la Conférence est la recommandation pour la création d'un centre international du film *pour la Télévision dont le siège serait* à Paris et qui posséderait deux cinémathèques : l'une à Paris, l'autre à New-York. Les animateurs des programmes de Télévision du monde entier pourraient y visionner les films déposés par les producteurs de cinéma.

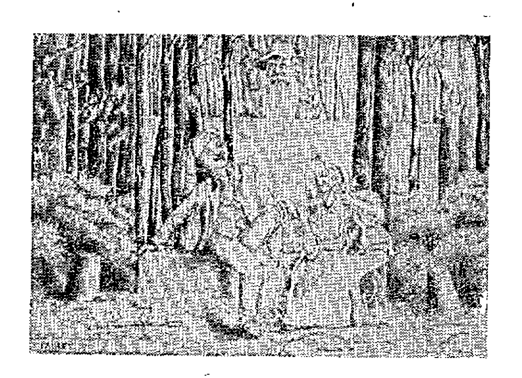
La Conférence a aussi examiné les problèmes concernant la circulation des films, les prix de location, etc. — F. H.

9 Novembre

A LIRE A 5. « *Jacques Becker a écrit le scénario d'un film qui raconte l'histoire d'un jeune couple, à la fin de la guerre de* 1914-18. *Son héros est un héroïque aviateur, du modèle de Guynemer et de ses compagnons.* » Regrettons que l'EXPRESS s'exprime en pareil charabia et prions-le expressément de ne plus recommencer, même s'il le fait exprès. Qu'il prenne modèle sur LES CAHIERS DU CINÉMA qui, bien que de modèle réduit, châtient mieux leur langage. Et, en nous excusant encore d'insister, conseillons-lui d'engager

parmi « les Cinq » un homme intelligent qui empêchera les quatre autres d'écrire des bêtises, réjouissantes certes, mais consternantes aussi, dont la critique des *Grandes Manœuvres* nous offre quelques touchants exemples : « *René Clair maniait, pour la première fois, la couleur : loin d'en user, à la façon de Renoir ou de Becker, comme d'un élément dramatique, il l'a estompée et si bien fondue avec son film qu'elle disparaît. Mais des problèmes que pose son utilisation — celui du « contre-champ », par exemple, qui est une hérésie dans un film en couleur — il offre une solution qui confine à la perfection.* »

« *Nous pensons en particulier à cette scène où Gérard Philipe et Michèle Morgan — habilement trahie par le maquilleur et l'opérateur — s'enlacent lentement pour valser au son de « Je t'ai rencontré par hasard... ». C'est là une minute parfaite de cinéma pur et impur.* » Quand les inconnus de l'*Express* perdent le Nord... — C. B.

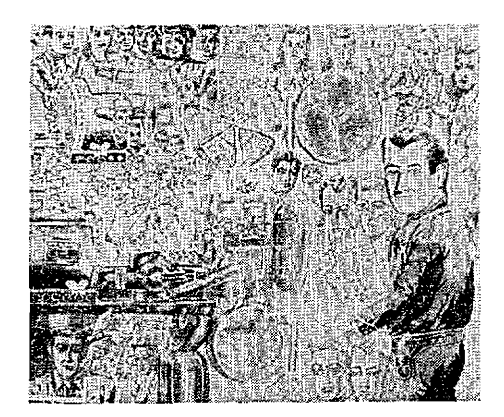


Images de la Folie d'E. Fulchignonni

15 novembre

● AUX FOUS. — L'excellent court-métrage d'Enrico Fulchignonni, *Images de la Folie*, connaît enfin une carrière commerciale grâce au *Cinéma d'Essai*. La critique tout en admirant les « images » ne semble guère goûter la « folie » du commentaire, œuvre sans doute de quelque « dérangé »... Elle n'aurait pu mieux dire : en effet le texte met bout à bout certaines des inscriptions, poésies, épigrammes, etc. composés par les fous eux-mêmes pour « illustrer » leurs tableaux. Comme le générique n'en dit rien, on voit que la critique est injustement dénigrée : elle n'a rien perdu de sa perspicacité ni de son intelligence.

Mais un mauvais point pour notre ami Fulchignonni, qui en cachant soigneusement l'origine du commentaire, semble avoir voulu monter un canular. A moins que, se rappelant de son titre de Docteur ès psychiatrie, il ait désiré pousser à l'extrême le souci du secret professionnel. Ce faisant, il a joué plus d'un tour à ses copains. A preuve ces mots de R.M. Arlaud, qui m'a-t-on appris est très



Images de la Folie d'E. Fulchignonni

ami avec lui, dans *Combat* du 21 octobre : « commentaire prétentieux et grotesque, mais heureusement incompréhensible ». Patricia Hutchins, dans *Sight and Sound* (octobre 1952) ne tarit pas d'éloges : il est vrai qu'elle n'a vu qu'une version muette du film.

Ceci dit, il y a de très belles choses dans le film : un extraordinaire tableau d'un certain Paulet qui n'est pas sans rappeler des passages des premiers Bunuel, une chasse aux fauves utilisant l'éléphant, etc. Citons aussi les tableaux d'un projectionniste devenu fou sans doute à force de voir des westerns et des films d'épouvante ; l'une de ses compositions est une préfiguration de la séquence de Man Ray dans *Dreams that money can buy* de Hans Richter. — F. H.

17 Novembre

NOTA BENE. — *L'Entretien avec Alfred Hitchcock*, paru en février 1955, a été passablement chahuté : les uns mettaient en doute l'objectivité de François Truffaut et de Claude Chabrol, les autres riaient du bon tour que le père Hitch leur avait joué.

Offrons aujourd'hui aux sceptiques et aux railleurs une dernière chance de se réhabiliter.

« *Votre film idéal, celui que vous voudriez pouvoir projeter comme un tableau sur le mur, serait-il plus près d'*I Confess *ou de* Lady Vanishes?

— Oh! d'*I Confess*.

— *I Confess?*

— Oui, bien sûr.

— *C'est très important pour nous.*

— Oui, ce serait plus près d'*I Confess*. Par exemple, je pense à une idée de film qui me séduit terriblement. Il y a quelque deux ans, un musicien du Stork Club de New York rentrait chez lui, et, à sa porte, vers deux heures du matin, il se fait héler par deux hommes qui le trimballent dans différents en-

droits, tels que, par exemple, un saloon, et le montrent aux gens en disant : « *Est-ce cet homme? Est-ce cet homme?* » Bref, il est arrêté pour des hold-up. Il était complètement innocent; il doit subir un procès et tout, et, à la fin, sa femme en perdit la tête; on l'enferma dans un asile où elle doit être encore. Et au procès, il y avait un juré, convaincu de la culpabilité de l'accusé; et tandis que l'avocat interrogeait l'un des témoins de l'accusation, ce juré se leva et dit : « *Monsieur le Juge, est-il nécessaire que nous écoutions tout ceci?* » Petite entorse au rituel, mais on dut renvoyer le procès, et tandis que l'on attendait le nouveau procès, le vrai coupable avoua. Je crois que cela ferait un film très intéressant, en montrant toujours les événements du point de vue de cet homme innocent, ce qu'il doit souffrir de risquer sa tête pour un autre. D'autant que tout le monde est très amical, très gentil; il crie : « *Je suis innocent* » et les gens répondent : « *Mais oui, mais oui, c'est cela, bien sûr* ». Tout à fait affreux. Et je crois que j'aimerais faire un film de ce fait-divers. Ce serait très intéressant. Voyez-vous, dans ce genre de films, l'innocent dans l'histoire est toujours en prison, mais jamais sur l'écran. C'est toujours le reporter ou le détective privé qui travaille à le faire sortir de prison; mais on ne fait jamais, je n'ai jamais vu, de films du point de vue de l'homme lui-même. J'aimerais faire cela. » C'était un extrait de l'Entretien avec Alfred Hitchcock. La deuxième pièce de notre dossier est une courte citation de *The Hollywood Reporter* :

« *Maxwell Anderson travaille à l'adaptation du prochain film d'Hitchcock,* The Wrong Man, *histoire d'un musicien arrêté par erreur pour meurtre.* »

Les conclusions s'imposent d'elles-mêmes : Hitchcock ne va pas se mettre à tourner des films pour faire plaisir à quelques jeunes thuriféraires en mal d'exégèse... C'est pourquoi *The Wrong Man* sera l'un des films les plus importants de sa carrière. — C. B.

18 Novembre

* KISS ME... deadly. Nous ne sommes pas souvent d'accord avec nos confrères anglais de SIGHT AND SOUND mais nous le sommes quelquefois avec les lecteurs de cette excellente revue. Ce qui suit est extrait d'une « lettre de lecteur » publiée dans SIGHT AND SOUND : « *Qui sait, d'ici vingt ans on fera peut-être la queue le long du quai* (1) *pour voir* Kiss me deadly *complété par quelque vieux Chaplin avec une notice expliquant les points les plus subtils aux membres les plus jeunes de l'auditoire. Mais la notice ne contiendra pas de citation du* SIGHT AND SOUND *de l'époque, car les critiques de ce périodique glacé étaient alors occupés à ne rater aucun « opéra-savon » sur celluloïd ni l'avant-garde « froufroutante » en 16 m/m, ou peut-être n'y avait-il pas de présentation à la presse... Sincèrement vôtre,* ARTHUR MYSE. — R. L.



Nicole Berger tourne sous la direction d'Helmat Kautner Ein Madchen Aus Flandern (Une fille des Flandres). *La voici dans une scène de ce film avec Omar Ducame. Son partenaire principal est Maximillian Schel (frère de Maria).*

NOUVELLES DE HOLLYWOOD

Columbia :

— Abandonnant pour un temps la production indépendante, Robert Aldrich met en scène *The Way We Are*, interprété par Joan Crawford, Cliff Robertson, Vera Miles, Ruth Donnelly, photographié par Charles Lang Jr., *produit par* William Goetz.

United Artists :

— Le dernier Fritz Lang, *News is Made at Night*, change de titre et devient *While the City Sleeps*.

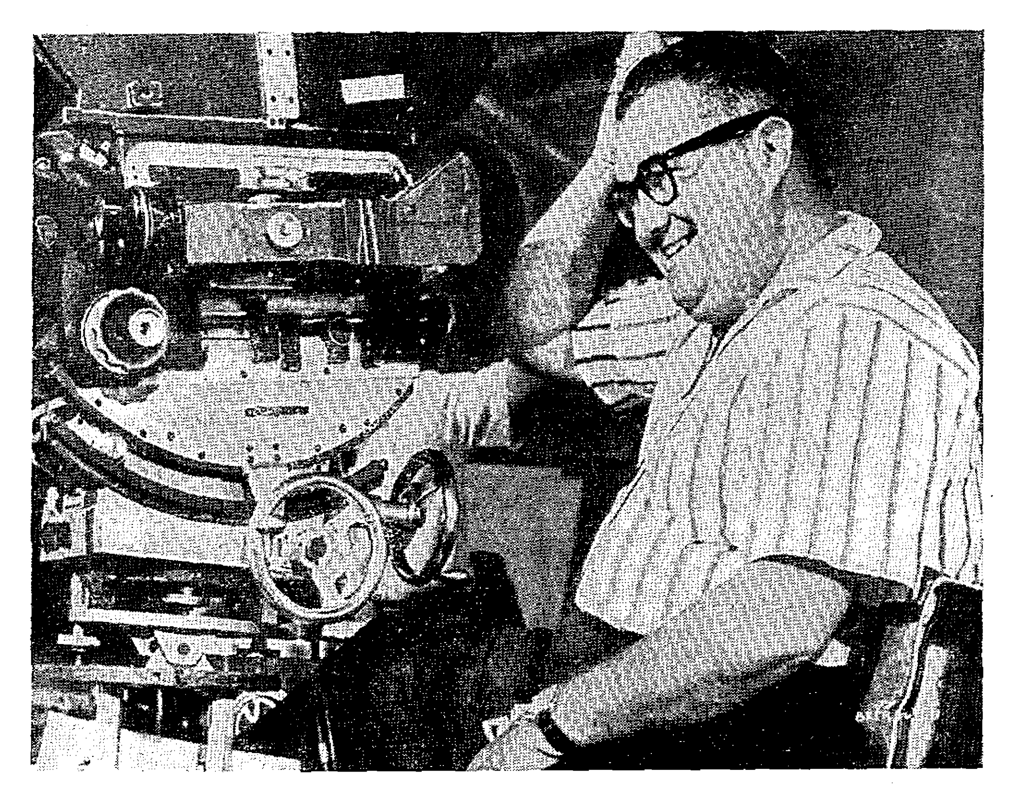
— Cary Grant se lance dans la *production* avec *Run Silent, Run Deep*, d'après un roman d'Edward Beach; il jouera le rôle principal. Metteur en scène pressenti : Delmer Daves.

— Les Américains vont bientôt voir un film de Stanley Kubrick, *Killer's Kiss*, écrit, réalisé, photographié et monté par l'auteur!

— Otto Preminger vient de commencer *The Man with the Golden Arm* (Images : Sam Leavitt; musique : Elmer Bernstein; interprètes : Frank Sinatra, Eleanor Parker, Kim Novak) et déjà des difficultés surgissent. La M.P.A.A. refuse son approbation au scénario, le personnage central s'adonnant à la drogue. United Artists menace de ne pas distribuer le film si la M.P.A.A. maintient sa position. Preminger est décidé à passer outre et à fonder, si nécessaire, sa propre maison de distribution.

(1) Les classiques sont projetés au *National Film Théâtre*, Quai Sud, Waterloo.

LA PHOTO DU MOIS



A comme Atomique, L comme Labadens, D comme Délirant, R comme Rusé, I comme Irrationnel, C comme Cadreur génial, H comme Hauteurs (politique des) : voici enfin connu de nous le visage de Robert Aldrich.

Faut-il rappeler que le 10 février 1955 nous ignorions jusqu'à son existence et que le lendemain sortit *Bronco Apache* suivi de peu par *Alerte à Singapour, Vera Cruz, Kiss me Deadly* et enfin *The Big Knife* ?

Qu'Aldrich se révèle à nous comme un gros lard, n'est pas sans importance puisque le voilà rangé parmi les *génies corpulents,* les plus de cent kilos : Renoir, Hitchcock, Welles qui ont sur leurs collègues plus minces, la supériorité d'aborder la vie avec une *gaieté,* une *distance* et surtout une *santé des plus précieuses.*

Robert Aldrich tourne *Kiss me Deadly* a trente-sept ans. A trente-six ans Renoir improvisait dans la forêt de Fontainebleau son extraordinaire *Tire au Flanc* délirant, échevelé. Mêmes conditions de tournage, même esprit, même bonheur.

Comme Jean Renoir, Robert Aldrich visiblement se soucie moins de sauvegarder les fausses valeurs d'un film telle que *l'unité de ton,* que d'insuffler le maximum de vie à chaque plan ; il ne répugne pas de terminer dans la bouffonnerie une scène commencée gravement. De toute leur graisse, les « *corpulents* » peuvent dominer une scène soudain et renverser la vapeur. Lorsqu'on annonce aux personnages du Crime de *Monsieur Lange* que l'enfant de Nadia Sibirskaïa est mort-né, il y a un instant d'émotion suivi aussitôt d'un immense et général éclat de rire. De même, dans *Kiss me Deadly,* William Mist pour échapper à la torture s'endort fébrilement en buvant au goulot toute la bouteille de somnifère.

C'est ainsi, encore, que Dan Durya poursuivi dans *Alerte à Singapour* sort d'un égout pour se métamorphoser en « chauffeur » de pousse-pousse.

Les « *corpulents* » portent le monde sur leur dos. Le poids d'Hitchcock donne à son humour cette légèreté si personnelle, la masse d'Orson Welles donne à *La Dame de Shanghai* sa dimension cosmique.

Robert Aldrich, qui cumule quelques-unes des qualités de Renoir, d'Hitchcock et d'Orson Welles et toutes celles de... Robert Aldrich, est un « *metteur en scène* Cahiers du cinéma ». Cela signifie qu'il sera loué le plus souvent possible, défendu chaque fois qu'il sera nécessaire et entretenu à la première occasion. — F. T.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

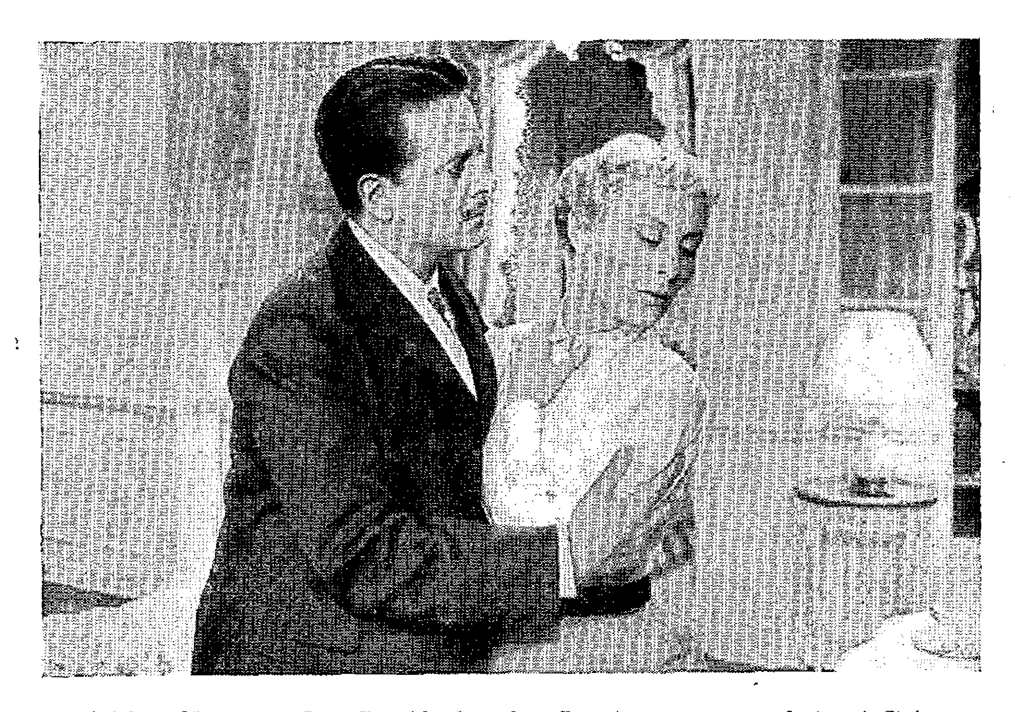
- ● inutile de se déranger
- ★ *à voir si on aime ça*
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- Case vide : abstention

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	André Bazin	Pierre Braunberger	J. Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Adonis Kyrou	Alain Resnais	Jacques Rivette	Georges Sadoul	François Truffaut
Les Héros sont fatigués	●	★	★	★	★	★ ★		●	★ ★	★
Vacances à Venise	●	★	●	★	★ ★	●	★ ★	●	★	●
L'Homme qui n'a pas d'étoile	★ ★	★ ★		★ ★	★ ★	★ ★	★	★ ★		★ ★ ★
Quatre étranges cavaliers		★ ★		★		★		★ ★		★ ★
Hallelujah	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★		★ ★	★ ★	★ ★ ★
La Cuisine des anges	★	★ ★	●	★	★ ★	★				
Lourdes et ses miracles	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★	★ ★ ★	●				●
Le Rendez-vous de Hong-Kong		★			★	●		●		
C'est arrivé le 20 juillet	●				★ ★	★			●	
La Terre des Pharaons	★	★	★	★ ★		●		★ ★ ★		★ ★
La Fille du fleuve	●	★	●	★	●	●				●
L'Affaire des poisons	●				★ ★	●			●	●
L'Amiral Canaris	★		★		★ ★	●			●	
Cinq heures de terreur					★	●				
L'Emprisonné					★ ★	●				★ ★
La Grande Bagarre de Don Camillo	●	●		●	●	●		●		●
Blackboard Jungle	★ ★ ★	★ ★	★	★ ★ ★	★ ★	★ ★ ★		★ ★ ★		★ ★ ★
The Big Knife		★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★ ★	★ ★		★ ★ ★		★ ★ ★

Sachez que :

- Alexandre Astruc, Pierre Kast, Jean Domarchi, Jean Aurel et Michel Aubriant vous recommandent très vivement *The Big Knife.*
- Jacques Becker, Alexandre Astruc, Jean Domarchi et Claude Chabrol dotent de beaucoup d'étoiles *L'Homme qui n'a pas d'étoile.*
- J.-L. Tallenay, Janick Arbois, Paule Sengissen, Claude Mauriac, Jean Quéval, Pierre Kast et André Martin croient à *Lourdes et ses miracles.*

LES FILMS



Michèle Morgan et Jean Desailly dans *Les Grandes Manœuvres* de René Clair.

IL FAUT QU'UNE FENÊTRE...

LES GRANDES MANŒUVRES, film français en Eastmancolor de René Clair. *Scénario et adaptation :* René Clair et Geromini. *Images :* Robert Lefebvre *Décors :* Max Douy. *Musique :* Van Parys. *Interprétation :* Michèle Morgan. Gérard Philipe, Yves Robert, Jean Desailly, Pierre Dux, Simone Valère, Jacques François, Magali Noël, Lise Delamare, Jacques Fabbri. *Production :* Filmsonor. - Rizzoli, 1955.

On ne sait pas très bien par quel bout prendre la critique des *Grandes Manœuvres*. Ce film a suscité dans l'équipe des *Cahiers* de nombreuses discussions... et pourtant, il n'en est pas résulté d'opinions assez tranchées pour que l'un des discuteurs — favorable ou défavorable — soit assez ferme dans sa position pour réclamer le privilège de la défendre. Il m'échoit donc ici le périlleux honneur de traduire une opinion moyenne où s'exprime à la fois le respect pour René Clair et le sentiment qu'il y a dans son dernier film quelque chose comme une survie à la fois crispée et nostalgique.

Devant l'hésitation, j'opte pour la solution critique la plus traditionnelle : sujet, mise en scène, interprétation.

Sujet : une petite ville de province vers 1900. Un régiment de dragons en garnison. Dans ce régiment un coq : Gérard Philipe. Bientôt les grandes manœuvres. Le coq parie avec ses compagnons qu'il séduira avant le départ

une femme choisie par le hasard. Le hasard sera un billet de tombola : il désigne une jeune modiste divorcée et venue s'installer dans la petite ville. Le reste se devine : le coq tombera amoureux de la modiste. Quiproquos, malentendus, brouille... comment tout cela va-t-il finir. Nous ne le saurons jamais exactement. René Clair le sait-il lui-même. « Pour me montrer que tu me pardonnes, dit le héros à sa belle, demain quand je défilerai à cheval dans la ville, montre-toi à ta fenêtre ». Le lendemain, le dragon passe devant une fenêtre fermée. Alors ? Fin heureuse, fin malheureuse ? Il semble que cette hésitation doive peser lourdement sur le film. S'il y a erreur, elle me paraît même double : dans l'avant-dernière scène on voit la modiste faire une scène au héros, lequel, *ne sachant pas qu'elle est au courant,* n'en comprend pas le sens exact. Clair jusque là avait montré toutes ses cartes, système qui est inhérent à la tradition de ses films ; brusquement il brouille le jeu en basant le début de sa fin sur un malentendu supplémentaire alors que le moment précis était venu de faire la lumière ; puis il boucle cette fin sur une fausse ambiguïté.

Peu importe qu'avant ce brusque renversement le film fût léger, puisque dans cette légèreté, Clair avait trouvé un équilibre et une harmonie ; le danger c'est que le poids postiche de la séquence finale ne transforme cette légèreté en inconsistance. Ce reproche pourtant pourrait bien — il s'en faut d'un rien — se transformer en compliment. Car si ces *Grandes Manœuvres* ne laissent pas indifférent, c'est peut-être justement à cause de cette brusque irruption de la tragédie dans la comédie.

On m'a dit que René Clair avait prévu — et même tourné — une autre fin : le signe du pardon devait être simplement l'ouverture de la fenêtre. Dans la nuit la modiste se suicidait au gaz (?). Le matin la bonne entrait dans la chambre et se précipitait pour ouvrir la fenêtre. A ce moment, le dragon passe et se croit pardonné. Ambiguïté ? Oui, mais cette fois-ci fondée ; pour le héros : fin heureuse provisoire ; pour le spectateur : fin malheureuse. On ne peut que regretter que René Clair n'ait pas été jusqu'au bout de ce propos.

La mise en scène : elle est soignée, précise, parfois un peu trop concertée. L'emploi de la couleur est correct ; elle n'est jamais employée « pour soi », c'est un frais coloriage, assez « belle époque ».

L'interprétation : Gérard Philipe... Eh bien, c'est Gérard Philipe. Michèle Morgan, actrice essentiellement tragique, est le grain de sable dans cette mécanique de vaudeville intellectuel. Pour ma part, je l'ai trouvée belle et émouvante. Excellent également: Yves Robert.

⁂

Une chose est certaine : *Les Grandes Manœuvres* est le meilleur film de René Clair depuis *Le Silence est d'or.* Et contrairement à ce que pensent certains, à savoir que l'œuvre de Clair était terminée avant guerre, je crois que ces deux films ont ajouté une note nouvelle dans cette œuvre : l'apparition d'un attendrissement, d'une émotion. René Clair rejoindra-t-il un jour le René Chomette de 1916 qui écrivait :

Il pleut du jour doré dans la forêt d'automne,

Quels sont au fond de moi ces échos qui raisonnent...

Jean-José RICHER.

APRÈS AGESILAS (La mise en scène)

LAND OF THE PHARAOHS (LA TERRE DES PHARAONS), film amériain en Cinémascope et en Warnercolor de HOWARD HAWKS. *Scénario* : William Faul ner, Harry Kurnitz et Harold Jack Bloom. *Images* : Lee Garmes et Russel Harlan, *Musique* : Dimitri Tiomkin. *Décors* : Alexandre Trauner. *Coctumes* : Mayo. *Interprétation :* Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alexis Minotis, James Robertson Justice, Luisa Boni. Sydney Chaplin, James Hayter, Kerima, Piero Giagnoni. *Production :* Howard Hawks - Continental Company Ltd (1955) distribuée par Warner Bros.

Les hitchcocko-hawksiens ne sont pas si satisfaits d'eux-mêmes que l'on pourrait le supposer. A l'inverse d'Alfred Hitchcock, pour lequel la partie

semble désormais gagnée auprès des spectateurs de bonne foi, Howard Hawks demeure un cinéaste maudit ; c'est pourquoi consacrer deux textes au dernier de ses films n'est pas, comme on pourrait le supposer, de la part de la rédaction des *Cahiers*, provocation pure et simple : face à l'ignorance ou au mépris des intellectuels de ciné-clubs, on n'insistera jamais trop sur la richesse de l'œuvre du plus grand cinéaste américain vivant.

C'est ici qu'un doute nous prend : Hitchcock n'aurait-il pas plu brusquement par ce qu'il y a de plus brillant, de plus séduisant, mais aussi de plus extérieur dans son œuvre, j'entends l'humour, l'ingéniosité, l'ambiguité ? Car il faut bien constater que tous les subtils commentaires que l'on a pu lire ici ou là, s'appliqueraient aussi bien à la lecture du synopsis, et que ce qui demeure tout de même l'essentiel du cinéma, c'est-à-dire ce que l'on voit sur l'écran, en d'autres termes la mise en scène, n'y a guère de part. Pourquoi ? Parce que, comme les amateurs de musique sont plus nombreux à goûter les symphonies à programme et poèmes symphoniques que la musique de chambre, les amateurs de cinéma sont moins sensibles à l'art même du cinéaste qu'à toutes les apparences dont il s'entoure, qui le masquent, le parent, le fardent, pipent les suffrages des *happy fews* de pacotille, mais n'ont somme toute rien à voir avec lui.

Si je me permets de ressasser de tels lieux communs, c'est que le cas de Hawks les illustre avec une singulière acuité, et plus que tous, ce dernier film, qui ne fera sans doute qu'aggraver le malentendu. Il faut reconnaître que les apparences sont ici particulièrement dangereuses, puisqu'elles sont celles du pire genre hollywoodien, le film antique à grande figuration. Le malentendu s'aggrave encore de ce que, comme toujours, Haw s ne tente pas de contrarier les lois du genre, mais au contraire, comme le remarquait Maurice Schérer, de les suivre aussi fidèlement que possible, mieux, de retrouver la nécessité originelle de ce qui s'est dégradé depuis en conventions. Si Hawks incarne le cinéma américain classique dans ce qu'il a de meilleur, s'il a donné à chaque genre ses lettres de noblesse en réalisant tour à tour le meilleur film de gangsters (*Scarface*), le meilleur film d'aviation (*Seuls les anges ont des ailes*), le meilleur film de guerre (*Air Force*), le meilleur western (*La Rivière rouge*), enfin les meilleures comédies (*L'Impossible Mr. Bébé*, *Boule de feu*, *Monkey Business*), c'est qu'il a toujours su, dans chacun des cas, choisir ce que le genre a d'essentiel et de grand, et confondre ses thèmes personnels avec ceux que la tradition américaine avait déjà lentement approfondis et enrichis. Sous la diversité première, l'œuvre de Hawks est profondément homogène : il va droit à l'exceptionnel, et fasciné par les figures de grand format, dans un genre où tout autre metteur en scène s'est toujours embourbé dans la chronique sentimentale ou le prêche biblique, prend le parti de tracer à larges traits le portrait d'un dieu-tyran et la genèse de l'entreprise la plus fabuleuse qu'ait jamais tentée le génie de l'homme.

Comment Hawks échappe-t-il alors aux pièges du style De Mille ? En prenant un autre parti pris : celui du style western; et les amateurs ne manqueront pas d'être frappés par les multiples analogies qui relient ce film à *La Rivière Rouge* : la silhouette de John Wayne vient tout du long se surimpressionner à l'image du Pharaon ; il s'agit d'ailleurs ici et là d'un homme qui a patiemment accumulé un trésor, et doit, pour ne pas le perdre brusquement, entreprendre un labeur surhumain. Si nous pensons au western, ce n'est qu'échange de bons procédés, puisque c'est aux héros antiques que renvoyaient sans équivoque les protagonistes de *Big Sky* et *Red River*.

Ce qui distingue le héros hawksien, que ce soit western, policier ou tout autre genre (dont celui-ci), ce sont la noblesse, l'insolence, la ruse, l'intelligence, toutes vertus classiques, et plus précisément, cornéliennes. J'ai depuis longtemps été frappé par le parallélisme qu'il serait aisé d'établir entre ces deux grands tragiques, l'un et l'autre si souvent tentés par la comédie ; la critique y ajoute ; et les incroyables commentaires suscités récemment encore par la reprise de *La mort de Pompée* n'ont rien à envier à ceux dont la presse a salué chaque film de Hawks depuis dix ans. Qu'y faire ? sinon donner aux censeurs l'humble conseil de ne pas toujours suivre l'exemple de Despréaux et, après *Agésilas*, ne pas se contenter d'une épigramme malveillante.

Jacques RIVETTE.

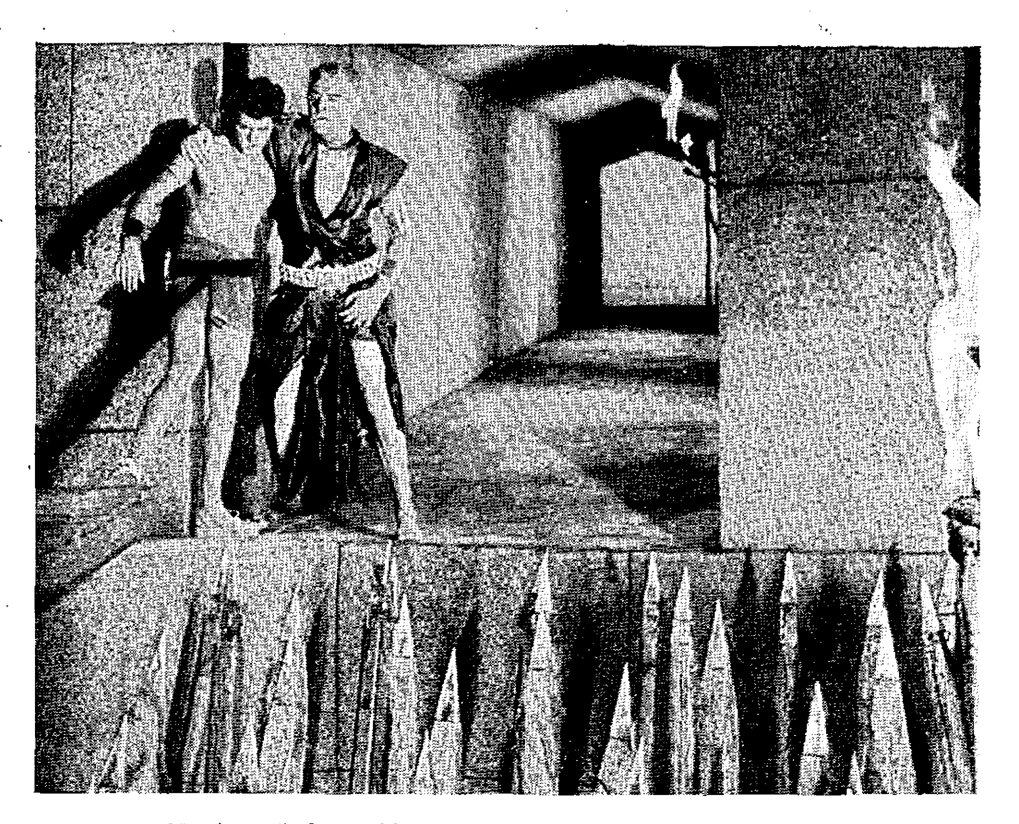
LE GAMBIT DU PHARAON (Le scénario)

La part de William Faulkner dans *La Terre des Pharaons* est trop évidente pour être niable. On voit aisément ce qui a pu séduire l'auteur de « Sartoris » dans l'histoire de Cheops et de sa pyramide. Le mythe du tombeau ne cesse de réapparaître dans son œuvre entière ; et les tombeaux magnifiques et baroques des Sartoris et des Burden sont, comme la pyramide du Pharaon monuments du souvenir et sanctuaires des richesses d'une civilisation.

Hantise de la vieillesse et de la mort, fascination du temps, ces éléments fondamentaux de l'univers faulknerien courent tout au long de la *Terre des Pharaons* dont la leçon finale est bien la puissance inexorable des forces naturelles et leurs poids sur le destin des hommes.

Le titre de l'œuvre, lui-même, est un rappel sans ambiguïté du principe premier : cette terre faite de pierre et de sable, qui protège la grandeur de ses dieux, et qui les venge. Les machinations savantes de la cupidité et de la luxure ne pèsent pas lourd, prises au piège de la terre et du temps, de la pierre et du sable. Je cite Malraux: « *Il n'y a pas d'hommes de Faulkner, ni de valeurs* ». Bien sûr ! Tout est voué à l'échec, de ce qui n'est pas Nature, puisque le Temps finit toujours par être le malheur de l'homme.

Faulkner est un symboliste. Son sens de l'inexorable tout autant qu'un thème est chez lui moyen d'expression. Au lieu de nous affirmer une vérité toujours discutable, son art consiste, sans l'exprimer, à nous la faire admettre comme seule possible. La montre brisée de Quentin Compson, c'est l'abolition du temps. Les coques de sable de



Dewey Martin et Jack Hawkins dans *Land of the Pharaons* de Howard Hawks.

La Terre des Pharaons, c'est le Temps accumulé, la sueur et le sang des esclaves : cette image est une des plus belles que Faulkner nous ait jamais proposées. Grâces soient rendues à Howard Haws d'avoir su nous rendre sensible le prodigieux symbole de ce *sablier* géant, dont chaque grain est une fraction de seconde, un morceau de souffrance.

L'obsession du temps est tellement sensible que toutes les actions des personnages, que leurs destinées, même, sont soumises à des limitations temporelles : la pyramide doit être construite *avant* la mort de Cheops, la vie de l'architecte et de son fils durera *tant que* durera celle du Pharaon, la premirèe épouse doit mourir, *avant* le Pharaon. Nellifer ne règnera qu'*après* trente jours de deuil. (On sait pour combien de temps!). Il est dix autres exemples.

Très caractéristiques aussi les transformations subies par la légende, dans ses personnages mêmes. Le Cheops mégalomane et fou de la chronique est devenu un étrange personnage de guerrier sanguin et puissant, assez proche de Thomas Sutpen. Quant à Neferti, qui, dans sa passion, se dressait contre les dieux, son nom est maintenant Nellifer, catin ambitieuse et cupide, qui évoque irrésistiblement les monstrueuses femelles du Comté d'Yoknapotowpha : son comportement témoigne aussi bien que celui de Temple Drake ou de Belle Benbow du puritanisme rigide de Faulkner.

Il existe, je le sais bien, d'assez étonnantes divergences entre les aspirations de Faulkner et celles de Hawks, telles que les a judicieusement montrées Jacques Rivette (*Génie d'Howard Hawks*, CAHIERS DU CINÉMA n° 23). Leurs styles mêmes ont peu de points communs, sinon dans cet art d'annoblir le geste. Simplement, il se trouve qu'en plus d'un point, ces aspirations se complètent, sur le plan cinématographique, et s'entre-enrichissent.

Par malheur — l'expérience le prouve — il ne suffit pas à un scénario d'être signé du plus grand romancier vivant pour être dégagé du soupçon de bêtise et de puérilité. Ainsi *To have and have not* attira les plus ridicules critiques : il était plus facile de mépriser que de chercher à comprendre. Au moment où la moindre nouvelle de William Faulkner est enfin reconnue pour un chef-d'œuvre ses screenplays sont encore accueillis avec un sourire en coin. *Besogne alimentaire*, affirme-t-on, à raison. Mais *Sanctuaire* aussi, qui fut préfacé par Malraux. *L'auteur lui-même ne les prend pas au sérieux*. Mais il ne prend au sérieux, semble-t-il, que le sol qu'il cultive. Il me paraît plus fructueux de considérer ces scénarios comme des œuvres de cet agriculteur, et de les intégrer dans son univers.

Claude CHABROL.

NAISSANCE DE LA MUSIQUE

HALLELUJAH !, film américain de KING VIDOR. *Scénario* : Wanda Tuchock. *Images :* Gordon Avil. *Décors :* Cedric Gibbons. *Interprétation* : Daniel Haynes. Nina Mc Kinney, William Fountaine, Harry Gray, Samie Belle de Knight, Everett Mc Garrity, Victoria Spivey et les Dixie Jubilee Singers. *Production :* Metro Goldwyn Mayer, 1929.

Hallelujah est-il vraiment un des dix meilleurs films de l'histoire du cinéma, comme l'a proclamé il y a trois ans un jury de cinéastes et de critiques ? Pour ma part, je ne le crois pas indigne d'un tel honneur, bien que le nombre et la qualité des concurrents m'interdise de le coucher sur ma liste personnelle. King Vidor a été, et reste, ainsi que l'attestent les plus beaux moments de *Duel au soleil, La Furie du désir, L'homme qui n'a pas d'étoile*, un grand metteur en scène : une sorte de Gance américain, avec la même richesse d'invention, le même amour du grand, la même aptitude à peindre la violence des sentiments collectifs ou individuels les plus élémentaires. Mais la matière de ce film est telle que, même si une connaissance plus poussée de son auteur m'eût mieux permis de retrouver sa griffe, l'intérêt qu'a suscité en moi cet extraordinaire document, unique à ma connaissance, sur la population

noire d'Amérique n'en aurait pas été le moins du monde accru. Nous sommes à mille lieues des *Green Pastures, Stormy Weather* et autres *Porgy and Bess.* Ici, nous remontons jusqu'aux sources vives de ce folklore *new orléanais* dont la France s'est montrée depuis trente ou quarante ans, particulièrement friande. C'est un devoir pour tout amateur de *jazz* ou de *negro spiritual* de saisir l'occasion qui lui est offerte de faire un pèlerinage aux origines d'un art trop familier maintenant à nos yeux ou nos oreilles, pour que nous en saisissions la profonde raison d'être. Ce génie de l'improvisation qui fit la grandeur des Morton, des Oliver, des Armstrong, des Waller, le disque, le concert, le cabaret, la *Jamsession* ne nous avaient permis de l'apprécier qu'*in abstracto.* Voici que tout loisir nous est donné de le contempler « en situation » et, qui plus est, nous pouvons, inférant du particulier au général, assister, non plus avec l'imagination de l'historien, mais de nos propres yeux de spectateur, à ce moment privilégié, commun à toutes les civilisations, où la musique, la danse sont l'exutoire spontané, immédiat d'un trop plein d'ardeur physique ou de ferveur religieuse : bref à la *naissance* même de l'art.

Ce drame réaliste en son point de départ, lyrique par son aboutissement se déroule selon deux modes : le mode parlé et le mode chanté : l'un correspondant aux états de calme, l'autre de passion. Mais nous sommes loin de la convention de l'opérette, ou, plus exactement, nous acceptons ici comme un fait de nature, ce qui n'est, ailleurs, que convention. Le *passage au chant* n'y est pas l'effet de quelque volonté esthétique : c'est l'intensité même du sentiment qui l'exige. Aussi ce film est-il doué d'un privilège que bien d'autres pourraient lui envier. Le cinéma est si exigeant de réalisme que la beauté d'un jeu de scène ne nous touche qu'accordée avec la plus stricte vraisemblance. Ici au contraire le déploiement le plus somptueux de l'art ne peut, en aucune manière, troubler notre illusion puisque cette foule exprime *réellement* par le chant ses états les plus violents et les plus sincères. Au lieu de canaliser, d'ordonner la violence de l'émotion, l'art la multiplie, de sorte que nous ne pouvons lui concevoir d'autre expression possible. L'un des personnages est-il sous le coup d'une extase érotique ou mystique, en proie à une douleur ou une joie intenses, sa voix s'altère, trouve un *vibrato* qui insensiblement fait de la parole un récitatif et du récitatif une mélodie. La rumeur de l'assemblée vient orchestrer sa plainte. rumeur percée de cris, de plaintes qui sont de vrais cris, de vraies plaintes, mais fusent, aigus ou graves, heureux ou déchirante, toujours *dans le ton.*

Il n'est pas possible que le spectateur, venu dans le simple espoir de se délecter de pittoresque, ne soit vite amené à changer d'optique. Je suis, pour ma part, à tort ou à raison, assez prévenu contre les séductions de l'exotisme. Le cinéma a toujours eu à mes yeux quelque chose d' « exemplaire » : je n'y admire que ce que je peux, en quelque manière, imiter. Aussi mon suffrage, je l'espère n'en aura-t-il que plus de poids. La vue de certaines cérémonies, de certains rites d'initiation ne peut flatter dans le public européen qu'une curiosité fort suspecte, soit que nous cherchions, consciemment ou non, à nous rajeunir par le contact de la « barbarie », soit que nous voulions hypocritement raviver la conscience en nous chancelante, d'une supériorité ethnique. Il est une certaine façon de montrer les êtres frustes, les primitifs ou les enfants qui m'a toujours paru injurieuse, par ce que, sous des dehors de sympathie, elle cache de condescendance. Dans le cas présent, rien de semblable. Toute liberté de jugement nous est laissée. Les sociologues pourront disserter à l'envie sur ce cas, unique à vrai dire, de métissage entre l'atavisme d'une race et les exigences propres d'un christianisme, qui sous un visage déconcertant, n'en conserve pas moins sa pureté. Ces êtres sont-ils plus proches ou plus éloignés de Dieu que nous ne sommes ? Font-ils montre de plus d'innocence ou d'une plus grande rouerie, sous les dehors de cet humour propre à la race noire et renforcé, d'ailleurs, par le contact du protestantisme anglo-saxon ? Plus particulièrement est-ce au *mariage heureux,* dont elle est issue, entre le sang africain et la spiritualité chrétienne que la musique de jazz doit son universalité ? A chacun de conclure, si conclure il faut. On ne saurait, en tout cas, trop louer King Vidor d'avoir su traiter avec tout le respect requis une matière aussi précieuse, sinon plus, en 1955 qu'elle ne l'était il y a vingt-six ans.

Eric ROHMER.

POUR LES DONNER A L'AUTRE

LA POINTE COURTE, film français d'AGNES VARDA. *Scénario :* Agnes Varda *Images :* Louis Stein. *Musique :* Pierre Barbaud. *Montage :* Alain Resnais. *Conseiller technique :* Carlos-Vilardebo. *Interprétation :* Silvia Monfort, Philippe Noiret et les habitants de la Pointe Courte. *Production* : Une Coopérative de techniciens et de comédiens, 1955.

La *Pointe Courte* ressemble à quelques films récents conçus comme des étude de mœurs. Comme dans *Les Vacances de Monsieur Hulot,* et surtout le *Voyage en Italie* les notations du réel composent une trame serrée d'un style nouveau ; mais alors que ces films se situent naturellement dans les prolongements du néo-réalisme, *La Pointe Courte,* plus apprêté de forme, trouve difficilement place dans l'histoire actuelle du cinéma.

Aussi bien les rêveries, les entreprises incertaines que happe l'oubli n'ont rien à voir avec l'histoire. Le film d'Agnès Varda semble sortir de cette préhistoire rêveuse où se gâchent en particulier beaucoup de vies de femme. Il émerge d'un néant, d'un tohu bohu où se mêlent la photographie, la philosophie moderne, les romans de Faulkner, la poésie (il faut lire *Le Cimetière Marin* et voir le film pour sentir à quel point la lumière de l'écran et les progrès des images évoquent un élan poétique arraché au même sol : *La Pointe Courte* a été tourné près de Sète), le sens plastique et le goût de l'observation, tout et rien contribue à donner à cette œuvre une signification.

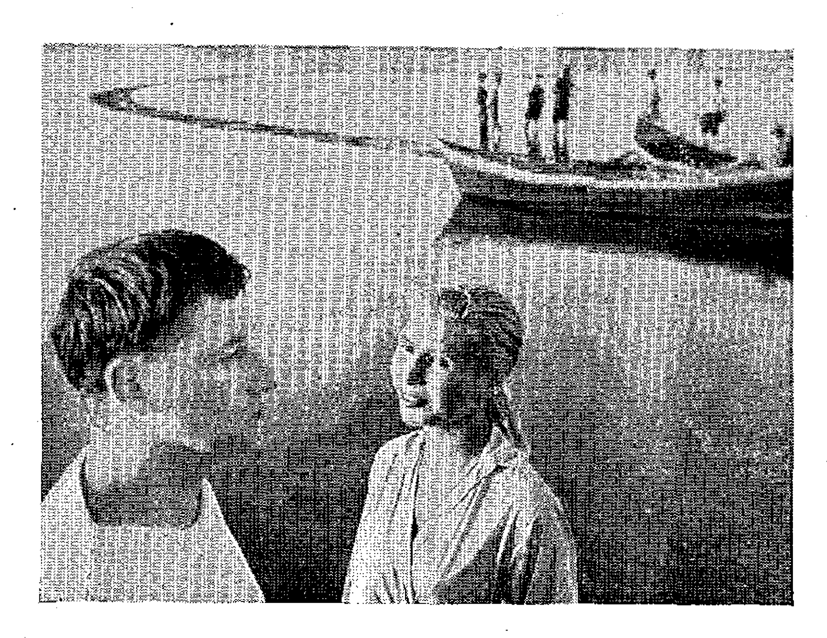
Par cette étrange rencontre, les grandes lignes du scénario sont les mêmes que celles du *Voyage en Italie*. Un homme et une femme mariés depuis quelques années se disputent et se réconcilient comme par miracle au cours de vacances où leur angoisse et leur joie leur étaient arrivées après avoir traversé toute l'épaisseur d'être qui les entoure, comme si ce lieu de vacances avait été chargé de leur rendre des oracles sur eux-mêmes.

Ici le couple est formé d'intellectuels (bavards) et les thèmes de la vie au village qui s'enlacent à ceux de la crise ont autant d'importance en eux-mêmes que par rapport aux protagonistres du récit. Si bien que semble s'instaurer un système d'équivalences où les efforts du couple tâtonnant en une sorte de mystique spontanée sont ramenés au même rang que les faits et gestes quotidiens du village. Cela compose un matériau, informe par lui-même, qu'un découpage et des cadrages soucieux de rigueur formelle devaient nécessairement « poématiser ». C'est grâce à cela que le néant pâteux prend du relief, et nous laisse plonger des regards en profondeur. Des images aussi difficiles à manipuler que celles de la barque en tant qu'objet poétique, symbole à la fois de la tombe et du berceau, y prennent une allure vivante. Au lieu de retomber dans l'indistinct, elles s'exhaussent en significations intenses. Si la mise en scène est bien l'art d'enchaîner les images signifiantes les unes aux autres, elle a rarement été pratiquée avec autant d'amour. Tantôt « les divergences et les convergences qui régissent les signes » (1) sont poussées dans les deux dimensions du cadre en architecture presque abstraite ; tantôt leur champ d'expansion s'élargit en profondeur.

La géométrie passionnée l'emporte dans les séquences où règne la douleur. Elle y amenuise les personnages en silhouette, les traverse de bouleversements brefs, ou écrase le couple en un visage monstrueusement composite. Partout les objets tendent des pièges éloquents, de fortes dominantes horizontales ou verticales surgissent. Quand l'atmosphère s'allège, au contraire, les structures de l'écran s'aèrent. Il nous offre la grâce des mouvements d'animaux, et de foules heureuses, les roulements des vagues ; mais en s'élargissant les rondes deviennent inquiétantes de par leur profondeur même. Les signes raréfiés se massent alors en plages lumineuses sur un fond devenu obscur, qui nous renvoie de nouveau vers les épures des tensions superficielles.

La ligne d'évolution mélodique de signe à signe, joue aussi en contrepoint.

(1) Heidegger.



Silvia Montfort et Philippe Noiret dans *La Pointe Courte* d'Agnès Varda.

Dans le bonheur le couple prend figure de gisants, comme si dans sa joie il préfigurait déjà « l'ultime possibilité » que la mort propose aux vivants.

Le formalisme délibéré des images reste donc de nature abusive ; mais il est si acharné en ses perspectives planes que l'auteur semble se livrer à travers lui davantage à un dévoilement existentiel qu'à une étude de mœurs. Le temps que le film allègue est celui de la vie, au sempiternel jaillissement, lent et unicolore. L'espace aussi y est humain ; il tend à se constituer en monde, et non en décor. Ce n'est pas un hasard si l'homme du couple retrouve inscrit dans les paysages de *La Pointe Courte*, où il est né, le dessin de ses plus constantes vérités. Les paysages sont lui. Il retrouve un des appels premiers de l'amour en les offrant à sa femme comme il le fait ; car celui qui veut être aimé doit « être celui dont la fonction est de faire exister les arbres et l'eau, les villes et les champs et les autres hommes pour les donner à l'autre qui les disperse en monde » (1).

Il faut saluer dans le personnage de la femme, créé par un auteur-femme, une création authentique. Elle est une femme-sujet capable de dégager elle-même les possibilités qui sont les siennes sans se démettre au profit de l'homme des pouvoirs et des privilèges de la pensée ; un être clair et sans mystère, capable même de vivre en progressant ; dérisoirement, peut-être, mais quel progrès réel n'est-il pas dérisoire ? Au terme d'une course où l'obstination dans un idéalisme songeur conduisait au néant, il est fou de rompre le charme pour « tenter de vivre » (2) dans l'acceptation simple de l'espoir.

Il a fallu du courage à Agnès Varda pour décrire à l'écran un personnage d'intellectuelle ; si elle y a gagné en pathétique — une femme occupée à garder vivant l'amour qu'elle porte en elle est émouvante — elle risque de se heurter à l'agacement de nombreux spectateurs. Espérons que la grâce de Silvia Monfort les sauvera de leur méfiance. Je n'ai presque rien dit du documentaire sur le village. Cette partie du film, la plus sobre, est pourtant la meilleure.

(1) Sartre.

(2) Le Cimetière marin (Paul Valéry).

Mais elle plaît sans surprendre. Je n'ai voulu évoquer ici que le monde à l'envers en lequel le film s'incorpore et qu'il serait absurde de confondre avec des gratuités d'esthète.

Annette RAYNAUD.

LES PÈRES DU CHEVAL

LO SCEICCO BIANCO (COURRIER DU CŒUR), film italien de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini, Tullio Pinelli et Ennio Flaiano d'après un sujet de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini et Tullio Pinelli. *Images :* Arturo Gallea. *Musique :* Nino Rota. *Interprétation :* Alberto Sordi, Brunella Bovo, Leopoldo Triestre, Giulietta Masina, Ernesto Almirante. Production : Luigi Rovere — P.D.C. — O.F.I. (1951).

Le succès en France de *La Strada* a fait sortir du purgatoire commercial un film que nous risquions de ne jamais voir, pour la seule raison qu'il avait assez mal marché en Italie, *Lo Seicco bianco* (*Courrier du cœur*), premier film de Fellini. Cet ordre chronologique inversé, bien qu'il favorise un peu trop l'apophétie (on l'avait bien dit, que son évolution le pousserait à, etc.) a l'avantage de mettre en lumière très nettement l'unité de ton des films de Fellini, et ce qui les oppose au néo-réalisme breveté, ou les en différencie.

Il y a, bien sûr, dans *Courier du cœur* une gaieté, un entrain, qui dissimulent mieux l'amertume profonde du propos. Le rire est mécaniquement provoqué tout au long du film, et, exotisme peut-être, le spectateur français passe une grande partie du temps de la projection à se tordre. Peut-être faut-il regarder de près la source de ce rire, qui n'est ni celui de la moquerie, ni celui de la surprise ou du burlesque, — mais celui de la désolation, le dernier recours contre une inévitable horreur. Semblable en ceci au rire de Raymond Queneau ou de Samuel Butler.

Courrier du cœur était le sujet rêvé pour un puissant film social, que le chef de publicité aurait qualifié de pamphlet, puisqu'il ne touche qu'un problème mineur, à peine plus important que la saleté des locaux de justice, par exemple — ou pour un constructif film réaliste, qui aurait bien donné confiance en l'homme... L'emprise de la presse du cœur sur les esprits troublées par le romantisme de pacotille n'est montrée ni par le moyen d'une dénonciation virulente, ni dans la peinture naturaliste d'un relèvement. Je sais qu'on fait souvent appel, pour louer *La Strada*, à la mythologie chrétienne ; il est possible, même, que ce soit à raison. L'amour de Fellini pour les consciences obscures, et cette tendresse pour les plus déshérités de ses personnages sont peut-être issus des touchantes Béatitudes (Mathieu V, 3 à 48). Je crois pourtant qu'il est possible de suivre les détours de cette peinture pacifique de l'atroce sans mobiliser semblablement Gautama le Boudha. Je crois la gentillesse de Fellini plus efficace que les attaques frontales. Son système veut que les plus ridicules fantoches manifestent tout à coup les sentiments dont on les pensait privés : le metteur en scène des romans-photos est le seul à s'inquiéter de la jeune fille perdue, etc. Sans faire l'ascension de quelque himalaya métaphysique, je crois que c'est seulement par souci de donner une épaisseur à ses personnages — et que finalement le secret du « ton Fellini » est que ses personnages ont le *droit aux contradictions*, apanage ordinaire et exclusif des héros de roman.

Le côté presque picaresque de *Courrier du Cœur*, un certain désordre, renforcent encore cette impression: ce qu'on appelle la facilité ou la vulgarité ne rebute pas Fellini, qui l'assimile et la dépasse. Aucune recherche de « l'effet fin » qui a fait du cinéma anglais ce qu'il est. Ayant à montrer la bêtise, Fellini utilise le grotesque: les oncles et les petits-cousins en costume marin peuvent déplaire, la scène des spaghettis paraître « forcée », dans la mesure seulement où déplaît ce qui est montré. Ainsi disait-on des opinions des frères Prévert sur l'armée, l'église ou les familles. L'art extrême de Fellini est de réussir un inséparable mélange de l'insolence et de la tendresse.

Dès ce premier film, où déjà est évi-



Brunella Bovo et Alberto Sordi dans *Lo Sceicco Bianco* de Federico Fellini.

dente la volonté de ne donner aucune place aux recherches de forme, se découvre ce qui est pour mon goût son originalité la plus forte. On sait que Fellini a participé à l'élaboration d'une grande partie des scénarios des films italiens les plus importants de l'après-guerre. Ainsi, s'il existait réellement une loi de la construction d'une histoire pour le cinéma, peut-on imaginer qu'il en tiendrait compte. Or ses propres films sont émaillés de scènes parfaitement inutiles à la progression, à la marche de l'action. Le mythe de la scène utile, du scénario bien goupillé s'écroule. La scène de la fontaine, et du cracheur de feu, la rencontre du fou dans sa cage roulante sont dans le climat d'insolite et d'atroce des Caprices de Goya, et en dehors, visiblement, de toute utilité immédiate. C'est que dans *Courrier du Cœur*, comme dans les *Vitelloni* ou la *Strada*, l'action elle-même est si ténue qu'elle compte à peine. Les bersagliers sont déjà une préfiguration du cheval solitaire de la *Strada*, et ce goût du saugrenu paraît bien unique dans le cinéma italien.

Il est bien difficile, quand on aime un film, de faire la part de l'importance qu'on accorde à une signification supposée, et celle, beaucoup plus simple, du plaisir qu'on y prend. Quand, dans les *Voyages de Sullivan* on voyait rire les forçats enchaînés, quelques-uns ont voulu y voir la démonstration que le film comique était un opium, destiné à détourner l'attention. Je sais que l'opinion de Sturges est simplement que le rire est la dernière arme de l'esclave, et qu'on n'est jamais tout à fait prisonnier tant qu'on peut encore rire. *Courrier du cœur*, dans son climat indéfinissable de burlesque et d'horrible, doit, j'imagine, être compris de la même manière. La fin, dite heureuse, du film, la famille rerouvée, et la marche solennelle vers la bénédiction papale, peut s'interpréter peut-être de deux façons, mais il faudrait être bien insensible à la dérision pour ne pas voir de quelles réserves joyeusement horrifiées s'accompagne cette marche au bonheur. Je ne vais naturellement pas jusqu'à dire que la jeune Brunella Bovo s'en va, au bras de son pitoyable mari, rencontrer un nouveau cheik blanc, qui lui raconterait de nouvelles histoires, également en images, et qui serait le pape, bien que le sain comique d'une telle fin ne m'échappe pas; mais je crois qu'il serait très inexact de s'en tenir à une antithèse d'Epinal : méchante presse, bonne famille.

Pierre KAST.

L'ORDRE DE LA TRANSCENDANCE

LOURDES ET SES MIRACLES, film français de GEORGES ROUQUIER. *Scénario et commentaire :* Georges Rouquier. *Images :* Albert Viguier (cameramen : Pierre Bachelet et Jacques Duhamel). *Montage :* Simone du Bron. *Assistant metteur en scène* : Jacques Demy. *Production* : Jean-Pierre Chartier. « Production du Parvis » 1955.

Je regrette très vivement de prendre ici le contre-pied de ce qu'a écrit sur *Lourdes et ses miracles*, François Truffaut dans ARTS, et ceci d'autant plus que je considère Truffaut comme un des premiers critiques de notre pays, un des plus lucides et des plus avertis. Mais il me semble qu'il a méconnu gravement l'apport de *Lourdes et ses miracles*, à la fois sur le plan du cinéma et dans le domaine du sacré. Bien sûr, ici plus qu'ailleurs, tout témoignage risque d'être extrêmement subjectif. Mais je tiens à préciser que celui-ci vient d'un homme qui a précisément la même admiration que Truffaut, pour les *Onze Fioretti*, *Europe* 51, *Jeanne au Bûcher*, *Le Voyage en Italie*. J'ajoute n'avoir jamais ressenti pour le *Farrebique* de Rouquier, une admiration démesurée. C'est donc sans aucun préjugé favorable que j'ai regardé son dernier film.

Les premières images m'ont paru bien désagréable : cette profession de foi d'authenticité, cette conversation (à une voix) avec les spectateurs, ce mot envahissant de l'auteur qui est aussi le reporter et le guide, et enfin le didactisme du début : tout cela m'a inspiré les plus vives inquiétudes. Même la promenade, un peu étirée, à travers les bondieuseries de Lourdes, et la mise en relief de cette commercialisation du Surnaturel, me semblaient assez fade, et je pensais à ce qu'en aurait tiré par exemple un Franju. Et puis est survenue la première des trois visites aux miraculées, celle de Rennes, qui nous permet d'entendre Jeanne Fretel, guérie d'une péritonite. Il me semble qu'ici Rouquier a pleinement réussi ce qu'il avait manqué dans *Farrebique* : faire parler des personnages d'une façon simple et directe ; créer entre eux et nous un courant, nous faire participer à leur histoire ou plus exactement, car le terme d'histoire reste ambigu, à ce qu'ils ont effectivement vécu. Je ne sais pas si on a eu tort de parler de néoréalisme à propos de ces rapports que nous font, tour à tour, Jeanne Frétel, le Colonel Pellegrin et les parents de François Pascal, mais il me semble que tous ceux qui croient au pouvoir du cinéma devraient voir là une œuvre d'avant-garde.

Cette partie du film, c'est vraiment le cinéma en relief de l'intériorité, c'est l'écatement des distances — planétaires, sociales ou affectives — qui nous permet d'entrer de plain-pied dans ce qui semble au premier abord le plus difficile à saisir. La banalité de la syntaxe est ici banalité de deuxième degré et même, pourquoi ne pas oser le dire, banalité fondamentale, dynamitage du fictif et du conventionnel. Je ne connais pas assez la télévision pour savoir si ses techniques ont pu influencer la méthode choisie par Rouquier, mais le propos d'accepter qu'un être humain qui vient de vivre une aventure exceptionnelle nous la raconte exactement comme il a pu la lui raconter de vive voix, ce seul propos dont la simplicité magistrale écrase tout artifice, situe ces trois entretiens au niveau des révélations les plus vertigineuses que le cinéma nous ait apportées sur notre prochain.

La seconde partie, qui nous montre une journée de pèlerinage, m'a paru à la fois d'une fidélité absolue à Lourdes et d'une vérité aussi drue que celle de *Terre sans pain*. Il me semble que nous sommes trop habitués, justement à travers l'œuvre de Bunuel, à ne plus respirer l'horreur que sous ses aspects noirs et arides : l'horreur qui se dégage au contraire de ce lent défilé de brancards, de l'immersion dans la piscine (on dirait un Mantegna vrai), des visages devant lesquels passe le Saint-Sacrement, cette horreur-là plonge tous ceux d'entre-nous qui sont chrétiens, dans un limon surnaturel, elle s'enracine dans un tuf de souffrance que le sang du Christ a mystérieusement fécondé. C'est là ce qu'expriment la dignité dépouillée du style, la composition litanique de cette séquence où les prières font, dans le silence saignant, une trouée sans cesse élargie. Au cinéma *captatif* de 99 % des metteurs en scène, même dans le documentaire, Rouquier oppose — pour reprendre la distinction fameuse de Jean Guitton à propos des deux formes de l'amour

— un cinéma *oblatif*. Le constat à ce degré de dénudation, la monotonie et la redite à ce degré d'insistance, changent vraiment de nature et sont la substance même de la prière. La foi, l'humilité, ces deux conditions indispensables à la manifestation d'un surréel chrétien, sont devenues dans *Lourdes et ses miracles* l'écriture d'un metteur en scène ou plutôt d'un homme vivant avec d'autres hommes.

Seulement, il faut au spectateur, pour s'enfoncer dans cette épaisseur surnaturelle que suscitent peu à peu la multitude des visages offerts à la scansion incessante de « l'Ave Maria », cette « renonciation totale et douce » dont a parlé Pascal. Certaines pages de la Bible ouvrent soudain de ces portes sur un abîme : ce n'est plus alors le moment de nous cramponner à nos références trop humaines. La réalité de Lourdes est dans ce film, aussi démesurément vraie que la réalité de la souffrance universelle. Mais cette vérité n'est pas distillée ici par une subtile dialectique visuele. Rouquer a pensé qu'il avait mieux à faire que de composer une équation. Il a reçu la beauté de Lourdes qui a si peu de rapports avec tout ce que nous connaissons de la beauté, *il s'est laissé saisir par cette* immense marée. Son film est un exemple à peu près unique dans le cinéma de surnaturel livré à l'état brut. Souhaiter que l'œuvre ait été plus élaborée, ce n'est pas seulement méconnaître l'honnêteté *absolue du témoin*, c'est récuser les conditions même d'une pénétration dans l'univers du Sacré. J'ai relu après avoir vu *Lourdes et ses miracles*, l'admirable correspondance entre Claudel et Rivière. Il n'est pas une de ses pages qui ne rendent le même son que ce film. Dans les deux cas, nous sentons que c'est à travers l'obscur et la médiocrité la plus grise, à travers une quotidienneté dépouillée de tout éclat, que se fait le mystérieux passage de l'ordre humain à l'ordre de la transcendance. C'est sans doute ce que signifie la phrase de l'Evangile qui nous recommande de passer par la porte étroite. Peut être faut-il s'agenouiller pour franchir cette porte. En tous cas, *Lourdes* n'est pas un film qu'on peut juger assis dans un fauteuil : il secoue trop violemment notre confort esthétique (même nourri des références les plus hautes) pour ne pas exiger de nous une *autre* qualité d'attention.

Henri AGEL.

LA QUATRIÈME VITESSE

THE BIG KNIFE (LE GRAND COUTEAU), film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario :* James Poë, d'après la pièce de Clifford Odets. *Images :* Ernest Lazlo. *Musique :* Frank Devol. *Décors :* Edward G. Boyle. *Interprétation :* Jack Palance. Ida Lupino, Wendell Corey, Jean Hagen, Rod Steiger. *Production :* Robert Aldrich (1955), distribuée par les Artistes Associés.

François Truffaut n'avait pas tort quand il disait dans notre numéro d'octobre : « *Nous savons maintenant que l'année 1955 sera l'année Aldrich.* » Cinq films : *Bronco Apach, Alerte à Singapour, Vera Cruz, Kiss me Deadly* et *The Big Knife*, démontrent la justesse de cette affirmation. Les hitchcocko-hawksiens ne sont pas seuls de cet avis : *Kiss me deadly* a rallié les suffrages quasi unanimes de ceux qui l'ont vu et Bazin me disait récemment que, dans le genre, c'était le film le plus important depuis *La Dame de Shangaï*. Ceci dit les deux entreprises *Kiss me deadly* et *The Big Knife* se présentent de façon assez radicalement différentes. Dans le premier cas, Aldrich partant (comme Welles avec *La Dame)* d'un roman policier de seconde zone l'a étiré, grâce au lyrisme et a un certain parti pris « délirant », aux dimensions d'un grand film ; dans le second Aldrich est parti d'une pièce à succès d'un des plus célèbres auteurs dramatiques américains : Clifford Odets ; *sa matière de base est « grave* et sérieuse » et le problème pour lui a plutôt été de savoir comment prendre des libertés avec cette matière afin de la pouvoir couler harmonieusement dans le moule de sa conception du cinéma. Il est pourtant caractéristique de constater que, pour ce faire,

Aldrich a employé le même instrument que dans le cas de *Kiss me deadly :* le lyrisme.

Que raconte *The Big Knife ?* Le drame d'un célèbre acteur d'Hollywood qui ne veut pas signer avec son producteur un certain contrat qui fait de lui un prisonnier. De plus, s'il le signe il perd la femme qu'il désire retrouver. Par ailleurs ces sortes de puissances kafkaiennes qui pèsent sur lui (le giganteque appareil de la production) ont une arme : le chantage possible sur une « sale histoire » d'accident qui peut très bien, la mauvaise volonté aidant, se retourner contre lui. Le héros, après de longues hésitations, cédera ; aux yeux des hommes seulement, car, le soir venu, butant comme une mouche affolée contre les parois de verre de cet univers concentrationnaire, il optera pour la plus désespérée des solutions : le suicide.

Belle histoire, beau sujet, et mettant en cause assez rudement la grande machine infernale de l'usine hollywoodienne. Autant que l'on puisse juger de la pièce à travers le film il ne semble pas que l'œuvre d'Odets soit exempte d'une certaine lourdeur et d'une certaine prétention. Le film de cet auteur, *Rien qu'un cœur solitaire,* malgré ses indéniables qualités poétiques, nous avait déjà montré que, dans ses récits, Odets avançait d'un sabot assez lourd. C'est probablement pour échapper à cette pesanteur du prêche que Aldrich a retranché sur le réquisitoire et concentré son sujet sur le drame personnel de l'acteur. Rarement film a été plus exemplaire illustration d'une progression dramatique dans le sens dynamique du terme. Sur l'échiquier de la tragédie, il pose une à une les pièces et le mouvement qui va les animer ira sans cesse en *s'accélérant ;* pas un retour en arrière, pas un temps d'arrêt, pas une décélération, pas une chute de tension. Servi par des acteurs aussi admirables que Jack Palance, Ida Lupino, Shelley Winters, Jean Hagen, Wendell Corey, Rod Steiger, Everett Sloane, Aldrich embraye, démarre, « pousse » chacune de ses vitesses, la première, la deuxième, la troisième, et parvenu à la quatrième, parvenu à l'exaspération d'un lyrisme tragique d'une surprenante rigueur, jette résolument sa voiture contre un arbre.

Jean-José RICHER.

L'ÉCORCE

MAN WITHOUT A STAR (L'HOMME QUI N'A PAS D'ETOILES), film américain en Technicolor de KING VIDOR. *Scénario* : Borden Chase et D.D. Beauchamp, d'après une nouvelle de Dec Lindford. *Images :* Russel Metty. *Musique :* Joseph Gershenson. *Décors :* Bernard Herzbrun et Alex Golitzen. *Costumes :* Rosemary Odell. *Interprétation :* Kir Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell, Richard Boone, Jay C. Flippen, Myrna Hansen, Eddy C. Waller, Mara Corday, Sheb Wooley, George Wallace, Frank Chase, Paul Birch, Roy Barcroft, William Philipps, Jack Elam. *Production :* Aaron Rosenberg - Universal - 1954.

Voltaire disait que la justesse suffit à tout. King Vidor est bien celui pour qui le mot de justesse est le plus dépourvu de sens et d'intérêt. Il semble qu'il lui faille en toute circonstance développer l'élément singulier auquel il vouera une attention exclusive aux dépens de tout autre. Il retient l'attitude plutôt que le geste, ne conçoit pas le rire sans y mettre grotesque et contorsions, la brutalité sans qu'il y ait sang versé et chairs déchirées, il ne nous montre pas la femme sans la rendre érotique par cela même. Parcourant son œuvre on constituerait une étonnante galerie de sphynges tour à tour souveraines et hurlantes et, du côté masculin, de maniaques avançant sur le fil tranchant de la folie, dévorés par la soif de détruire ou, comme cet éclaireur du *Grand Passage,* transportant une tête humaine pour déjouer la famine.

Exaspérée à tel point, l'outrance acquiert le pouvoir de tout exprimer et je ne suis pas ennemi du procédé. Mais je sais que deux écueils le guettent et d'abord il ne supporte pas la défaillance : tout ce qui retombe est affreux. Si l'on a choisi de tenir éloignée la

raison, il faut surtout se garder de lui donner prise ; elle mord bien, et ne lâche pas sa proie volontiers. Supposé atteint ce stade, l'œuvre n'est encore qu'un pari : pari heureux *Ruby Gentry*, pari heureux *Kiss me deadly*. Le second écueil est autrement perfide. Encore faut-il que cette virtuosité, car c'est être virtuose que tenir un tel pari, ne se contente pas d'édifier une façade: celle-ci doit s'ouvrir sur un autre univers où elle invite à pénétrer, ou bien l'écran n'est plus qu'une toile peinte en trompe-l'œil. Une fois conquis, de façon ou d'autre, le pouvoir de tout exprimer, il reste justement à exprimer autre chose que ce pouvoir. Je viens de définir là le génie d'Orson Welles. Mais je vois que King Vidor n'a jamais reconnu cette nécessité ; et de plus avec *Man without a Star* le parieur n'est pas sans défaillance : il lui arrive d'oublier jusqu'à l'objet du pari.

Dans un tel propos les personnages ne peuvent avoir de commun avec leur modèle humain que des aspects de surface, ensuite grossi jusqu'à des dimensions non humaines. Ils ont valeur de mythe et pourquoi pas même si ces mythes refusent la signification et déroutent l'exégèse. Mais que leurs rapports eux aussi aient une valeur mythique (et je pense tout particulièrement à *Kiss me deadly*). Dans *Man without a Star* nous tombons trop souvent des griseries d'une outrance consciente d'elle-même dans la plus irritante prétention de *Shane* à la psychologie. Je n'aime pas juger un film en m'armant de ciseaux, mais je vois bien que l'étude des rapports entre Kirk Douglas et William Campbell ne s'accorde pas au reste de l'œuvre, que ce désaccord n'est pas voulu alors que que cette étude en traits épais constitue l'une des trois lignes dramatiques du récit.

Je regrette que pris de doute quant à son propos ou peut-être pour présenter un visage agréable à davantage un réalisateur compromette ainsi les *chances* de son œuvre. Il est toujours un moment de la création où elle se trouve devant un choix sans pouvoir l'éluder. A défaut de dépouillement, la moindre rigueur serait qu'elle érige alors en système forcené ce qu'elle recherchait auparavant par jeu ou inclination : qu'à défaut de vérité un entêtement conscient magnifie le schéma initial.

Philippe DEMONSABLON.

NOCES DE CADAVRES

DER LETZTE AKT (LA FIN D'HITLER), film allemand de G.-W. PABST. *Scénario :* Erich Maria Remarque d'après le récit de M.-A. Musmanno. *Dialogues :* Fritz Habeck. *Images :* Günther Anders. *Musique :* Erwin Halletz. *Décors :* Werner V. Schlichting, Otto Pischinger, Wolf Witzemann. *Interprétation* : Albin Skoda, Oskar Werner, Erik Frey, Kurt Eilers, Willy Krauss, Otto Schmole, Hermann Erhardt. *Production :* Cosmopol Film, 1955.

Le cinéma d'Allemagne Occidentale, balbutiant, incohérent, frappé depuis dix ans d'une sorte de somnambulisme, n'avait jusqu'ici rien produit de valable, en dehors des films de Kautner. Il sort enfin de sa léthargie et se penche sur les événements historiques qu'il évitait prudemment d'évoquer. Faut-il invoquer ce fameux « recul » dont on prétend qu'il est nécessaire pour porter un jugement objectif sur les phénomènes qui bouleversent le monde ? Ou bien le moment est-il venu d'une renaissance artistique ? L'Allemagne Occidentale, en tout cas, n'a plus peur de parler de l'Allemagne et du nazisme et sa production cinématographique, depuis l'accueil triomphal fait l'an dernier par le public au *Canaris* d'Alfred Weidemann (auquel la direction fédérale de l'aide au cinéma avait refusé son appui financier, jugeant le sujet inopportun) fait un retour asse: lucide sur le passé historique récent.

Ce n'est pas, d'ailleurs, sans une certaine volonté de démontrer qu'il y eut, dans la période la plus horrible du nazisme, des hommes attachés à sauver l'honneur de l'Allemagne. Dans *Canaris*, comme dans les deux films consacrés au complot anti-hitlérien du 20 juillet 1944 se manifeste la preuve d'une résistance, limitée mais effective à la folie d'Hitler. Ce qu'on ne trouve

pas dans *Le Dernier Acte* qui a connu, à cause de cela, en Allemagne, un fiasco commercial de première grandeur. J'ai assisté là-bas aux réactions gênées d'un public clairsemé qu'épouvantait à la fois la résurrection des monstres et l'anathème : sans concession jeté sur eux. J'ai même eu l'impression que le film réveillait un certain complexe de culpabilité collective.

En France *Le dernier acte* (je préfère cette traduction du titre original à la manchette à sensation qu'on lui a substituée) arrive comme un événement authentifié par les révélations récentes du valet de chambre d'Hitler, dont les journaux ont fait grand cas. C'est une excellente publicité mais ses mérites n'avaient pas besoin de cette garantie. Outre un document précieux sur les derniers jours du nazisme *Le dernier acte* est une œuvre qui nous rend un metteur en scène et un homme. G.W. Pabst nous revient avec le style admirable qui fut le sien avant 1934; le grand Pabst de *Quatre de l'Infanterie* perdu depuis le déplaisant *Duel avec la mort* (apologie du double jeu où se devinait tant de mauvaise conscience), cruel, impitoyable, s'est retrouvé.

Et voici le film. Il se déroule presque entièrement dans les souterrains de la chancellerie au moment où les armées américaines et russes se rapprochaient de Berlin. Le « bunker », piège à rats de béton est le lieu clos où se décide le sort des maîtres de l'Allemagne. Les plafonds écrasent les personnages, les murs se resserrent autour d'eux. De dérisoires opérations militaires se décident sur les cartes. Le bruit des bombardements, le tir de l'artillerie se rapprochent. On devine, au dehors, Berlin en ruines et la débâcle des régiments allemands décimés. Pabst a réussi ce tour de force de construire et de développer son film comme s'il avait été enregistré, dans ces heures-là, par une caméra cachée dans les placards ou derrière le trou des serrures. Comment a-t-il pu obtenir de ses acteurs cette ressemblance étonnante du visage et des gestes ? Hitler, Eva Braun, Gœbbels, Gœring, Himmler, et tous les officiers supérieurs, fantômes surgis d'entre les morts rejouent le dernier acte de la tragédie de sang et de massacres à laquelle toute l'Europe fut mêlée. Ce réalisme est hallucinant comme celui d'un cauchemar. Hitler n'est pas le pantin grotesque, la marionnette démantibulée que tant de films nous avaient montré (1) C'est un fou, expliqué psychologiquement, pénétré du sens de sa « mission », entêté à se construire son mythe jusque dans la mort. Un fou dont l'entourage entretient la folie. Car — c'est un truisme mais Pabst a compris qu'il était indispensable de le dire — Hitler n'a existé jusqu'au bout qu'à cause des hitlériens. Personne n'est intervenu pour entraver ses décisions criminelles. Quant tout était perdu, les fanatiques lui faisaient croire que le hasard déciderait en sa faveur (Gœbbels racontant comment la mort de la tsarine avait sauvé des Russes le Grand Frédéric), les malins, sentant le vent tourner, se tournaient individuellement du côté des alliés (Goering, Himler), les lâches lui cachaient la vérité et se résignaient à un anéantissement auquel ils condamnaient inutilement de nombreuses vies qui auraient pu être préservées. Le comportement des généraux est, à cet égard, caractéristique. Les seuls nazis n'étaient pas les S.S.

Personne, donc, n'a mis le doigt dans l'engrenage de la machine infernale. Personne sauf un jeune capitaine venu demander des renforts pour l'armée nazie encerclée. Ici l'affabulation intervient. Il fallait un témoin de la dernière heure. C'est ce capitaine Wust, personnage symbolique chargé de tirer la leçon des événements aux yeux des générations à venir. Archange blond presque désincarné, il se dresse devant Hitler pour empêcher l'inondation du métro de Berlin. Il est abattu. Il meurt, pour apprendre à Richard, fraîche recrue de la jeunesse hitlérienne, qu'il ne faudra jamais plus obéir aux ordres insensés qui mènent à la guerre.

« Ne dis plus jamais Iawohl; c'est par là que tout a commencé » (2).

Ce personnage inventé donne au film sa grandeur. Il introduit le thème du rachat futur. Il est esprit dans un monde matériel décomposé qui achève

(1) Quant ce ne serait que *la Chute de Berlin* dont la deuxième partie ne tient plus maintenant et dont l'épinalisation parait ridicule.

(2) Les sous-titres français traduisent ce « Iawohl » par « oui », ignorant ainsi une nuance importante. Dans l'armée allemande, « Iawohl » était le terme employé vis-à-vis des supérieurs comme marque d'obéissance inconditionnée. Le signe d'un état d'esprit.

de se perdre. Lumière pour l'avenir et non pour le présent où tout le monde doit payer ses fautes ou son aveuglement. Même les foules innocentes du métro de la Friedrichstrass englouties sous les eaux de La Sprée (par son « Iawohl » automatique, Richard est responsable de la mort de sa mère). On voit assez par là qu'un tel film appelle pas mal de réflexions extra-cinématographiques et qu'il est comme un fer rouge dans une blessure. Cette brûlure, cette lucidité, étaient nécessaires. L'objectivité glacée de Pabst, qui rend *Le Dernier Acte* gênant en Allemagne donne au témoignage historique une allure wagnérienne, sans effets spectaculaire. On pense au « Crépuscule des Dieux » en voyant Hitler galvaniser Greim, l'adjoint de Goering, étendu à demi-mort sur une table d'opération, en assistant aux déchaînements hystériques du personnel de la chancellerie dansant dans la cantine au son du canon, en suivant cette étonnante cérémonie de mariage presque muette, en écoutant la lecture du testament politique, en regardant avec Goebbels, le nabot maléfique, fidèle jusqu'au bout à son maître, brûler les corps arrosés d'essence d'Hitler et de sa compagne. Noces de cadavres célébrées sur le cadavre d'un peuple dans une atmosphère de fin du monde et de barbarie expirante.

Jacques SICLIER.

NOTE. — Malheureusement, Pabst est aussi l'auteur de *C'est arrivé le 20 juillet*. Cette bande qui retrace, presque minute par minute, la journée du 20 juillet 1954, depuis l'attentat manqué contre Hitler jusqu'à l'exécution des principaux responsables du complot, était destinée à exalter le geste des héros sacrifiés. Or, personne n'a cru à l'entreprise. Ni Gustave Machaty (celui d'*Extase !*) qui a signé un scénario sans intérêt dramatique, ni les acteurs jouant tous de la même manière mécanique, ni surtout Pabst, qui a bâclé ce travail pour la Société Ariston de Munich. Une firme de Berlin s'était intéressée en même temps au sujet et il fallut lutter de vitesse, dans une atmosphère de querelles et de procès (les deux films sortirent du reste en mêm temps). Cela seulement peut expliquer que Pabst ait pu réaliser cette médiocore reconstitution de musée de cire. Il est bien évident, par ailleurs, que l'accueil glacial fait en Allemagne au *Dernier acte* ne pouvait guère guère l'engager à prendre parti dans le 20 *Juillet* qui a tout l'aspect du travail alimentaire au rendement assuré.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).
ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne.
JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.
LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.
PAUL GUTH : Après « Les Dames ».
FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérial.
RIERRE KAST et **FRANCE ROCHE** : Entretien avec Preston Sturges.
JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.
FRITZ LANG : Mon expérience américaine.
ANDRE MARTIN : Un cinéma de la personne (Federico Fellini).
MAX OPHULS : L'Art trouve toujours ses voies; Le dernier jour de tournage.
JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.
JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Howard Hawks; Entretien avec Max Ophuls; Entretien avec Eric Von Stroheim.
EMMANUEL ROBLES : En travaillant avec Luis Bunuel.
ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma (suite).
MARY SEATON : Eisenstein.
FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.

En préparation : un numéro spécial sur « la couleur et le cinéma », avec la collaboration de Jacques Manuel, Robert Hoos, Fausto Montesanti, etc.

ENCORE UN MOT SUR L'ATALANTE

par Louis Chavance

Je suis extrêmement heureux d'avoir lu les passages du livre de P.-E. Sales Gomes sur Jean Vigo, qu'il est permis de trouver remarquable, d'après les extraits que vous en publiez. Je ne suis pas moins satisfait de trouver un récit aussi bien documenté ce qui m'autorise à y ajouter quelques informations sur *L'Atalante* et notamment sur les coupures du film.

« Il s'agissait selon Chavance d'alléger la fin et aujourd'hui encore, il en a des remords ». Le mot remords est un peu exagéré. Disons regrets tout au plus et c'est suffisant, car ces coupures ou plutôt cette coupure, n'ont servi à rien.

Il ne s'agissait pas tant d'alléger la fin que d'obtenir gain de cause par une concession de montage dans les discussions qui suivent la fin de tous les films — sans exception. Aux yeux de Vigo la concession n'était pas extrêmement grave. Il la cherchait lui-même et il a aussitôt choisi celle-là, parmi les suggestions qu'il m'avait demandé de lui proposer.

Il y avait trois plans de Michel Simon à la poursuite de Dita Parlo dans les docks de la Villette. Ces plans étaient admirables par leur qualité photographiques et c'est leur splendeur qu'on pouvait regretter, mais ils disaient tous les trois la même chose au point de vue du langage cinématographique et Vigo, qui avait un sens aigu de la syntaxe des images, ne les avait tournées que pour choisir le meilleur. Ensuite il sétait pris à les aimer, comme on aime ce qui est beau. Mais le sacrifice de deux d'entre eux lui permettait de ne pas céder sur le reste, ce qui n'était pas peu de chose.

Si la coupure n'a servi à rien, c'est la sottise des distributeurs, surtout des exploitants et, il faut le dire, le manque de maturité du public qu'il faut en rendre responsable. Je vous signale en passant que les coupures qui ont massacré les copies restantes sont dues, dans leur presque totalité, aux initiatives des exploitants qui se permettaient alors de cisailler les films à un point dont on n'a plus qu'une faible idée.

Vigo, dont la lucidité était extraordinaire, savait parfaitement qu'il n'avait pas fait un film commercial. Il était un jour chez lui, couché, les yeux brillants de fièvre et il a prononcé des mots étonnants, dont le son résonne encore dans mes oreilles : « *L'Atalante* est un film raté, disait-il » — « Comment, raté ? » — « Oui, raté et je me donne encore deux films comme celui-là avant d'arriver à celui que je veux faire ». Il savait parfaitement que *L'Atalante* n'était pas un film raté, mais il savait encore mieux qu'il lui était possible de réaliser un film aussi beau, aussi fort et de plus capable de percer les couches d'indifférence et de vulgarité qui forment le commerce cinématographique.

Pour terminer sur un éloge supplémentaire de M. Sales Gomes, il faut lui faire honneur d'avoir, le premier, rendu au producteur du film, M. Jean Louis Nounès la place qu'il mérite. On est toujours au-dessous de la vérité en parlant d'un producteur, c'est un fait. Et nos amis, lorsqu'ils présentaient *L'Atalante* dans les ciné-clubs, ne manquaient jamais, de très bonne foi, de ranger ce producteur parmi les autres. Mais ce n'était pas un producteur comme les autres. Il aimait Vigo comme son fils, il risquait tout avec lui. C'est pourquoi il a produit un film qui n'était pas comme les autres.

Louis CHAVANCE.

LE DOSSIER DE PRESSE

des “ *Mauvaises Rencontres* ”

d’Alexandre Astruc

Nos lecteurs trouveront de temps à autre à cette place le dossier de presse des films du moment les plus controversés. Nous inaugurons cette rubrique avec Les Mauvaises Rencontres *qui a partagé la critique de façon exemplaire.*

LE POUR ET LE CONTRE

Si vous faites ces mauvaises rencontres vous encouragerez la plomberie, la fumisterie et un amateur de bonne volonté.

PIERRE LAROCHE (*Le Canard Enchaîné*) (1).

Les Mauvaises Rencontres placent Alexandre Astruc parmi les six ou sept meilleurs metteurs en scène français... Dans notre cinéma si pauvre en nouveaux venus, voici le seul jeune homme qui paraisse vraiment obéir à une vocation, qui libère dans un film un besoin de s'exprimer qu'aucune autre forme d'art ou de récit ne saurait satisfaire.

FRANÇOIS VINNEUIL (*Dimanche-Matin*).

Car, rose ou noir, pas un atome d'humour n'habite ce sombre drame. Le sérieux des auteurs tient du prodige... Cette beauté totalement vaine...

JEAN D'YVOIRE (*Radio-Cinéma-Télévision*) (2).

Il me semble impossible d'être « contre ce film » c'est-à-dire d'en ignorer tout à la fois les beautés, la noblesse et la nouveauté.

ANDRE BAZIN (*Radio-Cinéma-Télévision*).

...Mais il reste que l'œuvre est intelligente, courageuse, composée avec goût et qu'il s'en dégage souvent une poésie désespérée à laquelle on ne peut rester insensible.

MAURICE AUBRIANT (*Cinémonde*).

« *A propos de miroir, Cocteau précisément, leur a, un jour, reproché de tant réfléchir.* Je me demande si le reproche ne s'applique pas aussi à Alexandre Astruc... »

JEAN THEVENOT (*Lettres Françaises*) (3).

D'où ces personnages schématiques qui sont toujours des ombres de l'auteur, au point que ce qu'ils disent et éprouvent pourrait indifféremment s'appliquer à chacun d'entre eux et en fait les concerne tous. Entre ces diverses projections d'Astruc (qui avoue ainsi la hantise d'une relative réussite et d'un *relatif échec*), le lien d'une femme.

CLAUDE MAURIAC (*Le Figaro Littéraire*) (4).

---

(1) Pierre Laroche, scénariste et dialoguiste de **L'Ange Rouge, Au P'tit Zouave, La Caraque Blonde**, l'adaptateur de **L'Ingénue Libertine, Chéri, Huis-Clos**, etc., est également critique au **CANARD ENCHAINE.**

(2) L'article de Jean d'Yvoire est ainsi construit : a) Le scénario de ce film est mauvais ; b) il n'y a donc pas de scénario ; c) on ne peut faire un film sans scénario ; d) il s'ensuit qu'Astruc s'est trompé : « **l'œuvre d'art n'est pas un pur jeu de formes** ».

(3) Non, Cocteau ne reproche pas aux miroirs de trop réfléchir ; bien au contraire : « **Les Miroirs feraient bien de réfléchir davantage...** ».

(4) **N'est-ce** pas là le meilleur résumé du scénario ? Claude Mauriac, il est vrai, a vu le film deux fois avant d'écrire son « papier ». Quel tel autre ne l'a-t-il imité !

Qu'Astruc ait du talent et de l'ambition, de la meilleure, cela crève les yeux ! Qu'il les ait ici bien mal employés cela n'est pas moins évident... (pour Astruc et Bardem) le cinéma doit exercer la même et prestigieuse influence que les lettres et le théâtre : un cinéma qui fasse penser. Il est possible qu'ils nous prouvent un jour qu'ils ont raison. Pour ma part, je n'y crois pas et je pense même que la grande chance du cinéma est d'être l'art visuel par excellence, art d'impulsions et de sensation et, si j'ose dire épidermique.

ANDRE LANG *(France-Soir)* (5).

Le résultat est fantastique de bêtises et de vanité folle. Jamais fadaises plus extravagantes n'ont été débitées sur un ton plus noblement ténébreux... Qui peut voir aujourd'hui *Le Sang d'un Poète* sans tristesse ? Sur le plan cinématographique seulement, Cocteau a donné la vie à une lignée d'absurdes crétins qui jugent les films en fonction de problèmes poétiques et de fumisterie affective qui feraient rougir un gamin de onze ans.

GILLES MARTAIN *(Rivarol)*.

C'est un film d'intellectuel pourtant très intelligent, mené sans une hésitation, avec un parti-pris de sécheresse, de dédain de la fioriture — communauté d'attitude entre l'auteur et ses personnages qui ne peut que déconcerter davantage une catégorie de spectateurs : celle qui ne comprend rien à la génération des 20 ans en 1945.

P. A. *(Nation Française)*.

Le meilleur et le pire. Certains moments sont d'une violence admirable (les scènes d'interrogation), d'autres tombent dans une grandiloquence grotesque (une conversation sur l'existence de l'enfer au milieu de la tabagie d'une boîte de nuit).

LES CINQ *(L'Express)*.

Les Mauvaises Rencontres est un film profondément original et qui rend dans notre cinéma un son exceptionnel, celui d'une intelligence et d'une rigueur d'expression qui font de cette œuvre l'égal d'un roman brillant à la fois incisif, lucide et sensible sur la dernière après-guerre.

ANDRE BAZIN *(Le Parisien Libéré)*.

Un film shakespearien : voilà une étrange épithète pour cette pauvre affaire de coucheries et d'avortement ; je pense pourtant qu'elle la mérite au même titre que *La Dame de Shangai* ou l'admirable *Lucrèce Borgia* d'Abel Gance ; car comment désigner autrement un film où la conscience des héros ne cesse de survoler la situation et fait à chaque instant éclater la scène du drame ? C'est dans une atmosphère de jugement dernier que vivent les protagonistes et le regard lucide que chacun d'eux ne cesse de poser sur soi et sur les autres n'a d'égal que celui que la camera pose sur lui.

JACQUES RIVETTE *(Arts)*.

...*Les Mauvaises Rencontres*, œuvre prétentieuse et tape à l'œil que l'un de ses défenseurs qualifiait sans rire de « shakespearienne ».

MAX FAVALLELLI *(Paris-Presse)*.

Les Mauvaises Rencontres est un film remarquable, intelligent, lucide, attachant, nouveau, un des meilleurs que nous ayons vus depuis cinq ans.

JACQUES DONIOL-VALCROZE *(France-Observateur)*.

Pour que l'éventail soit complet, se dessine même un troisième courant d'opinion pour lequel *Les Mauvaises Rencontres* ne méritent ni cet excès d'honneur ni cette indignité.

RENE GUYONNET *(L'Information)*.

Vous devinez où je veux en venir : « ...ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. »

HENRI MAGNAN *(Le Monde)*.

Ses personnages sont des purs qui souffrent de ne pouvoir le demeurer. Ils passent le plus clair de leurs loisirs à se justifier, à se juger entre eux et surtout à se haïr soi-même. Ils sont des êtres faibles et vulnérables mais dont les préoccupations sont exclusivement morales. Tout cela est propre à notre génération et il n'est pas surprenant que ceux qui ne se posent jamais de question ne voient pas très clairement l'intérêt de l'entreprise.

FRANÇOIS TRUFFAUT *(Arts)*.

---

(5) « On ne surestime jamais trop le public » a déclaré Astruc à Venise avant de s'apercevoir qu'il avait aussi surestimé les critiques.

LES CONSEILS

« Qu'il renonce simplement à ces jeux d'ombre et de lumière harassants pour le spectateur qui n'entrevoit le visage de ses héros qu'en courant alternatif (1). Qu'il décroche de ses murs, ces miroirs innombrables, ces pendeloques de cristal, ces appliques scintillantes. »

HENRI MAGNAN (*Le Monde*).

Qu'Astruc se dépouille d'un désir — naturel pour ses débuts — de vouloir trop prouver, qu'il asservisse un peu plus sa brillante technique à son propos et qu'il rende peut-être (mais ce n'est là qu'un souhait purement personnel) celui-ci moins sombrement pessimiste (2) et il sera, je le crois, un de ces grands auteurs cinématographiques de demain.

JEAN NERY (*Franc-Tireur*).

Puisse Alexandre Astruc apprendre à se défier, de temps à autre, de ses admirations comme de ses admirateurs ! C'est la grâce que je lui souhaite (3).

ANDRE LANG (*France-Soir*).

On lui souhaite maintenant un bon film bien quotidien, une histoire bien simple à raconter, un mur à construire avant d'édifier la cité du soleil. Il renaclera peut-ère mais cela lui fera un bien terrible (4).

R.-M. ARLAUD (*Combat*).

Sous l'angle du cinéma, Astruc a commis une grosse erreur. Il a partagé son film en trois parties : l'action, le dialogue et les décors. Généralement, ces trois éléments mélangés comme il se doit font un film. Ici non !... Ajoutons que pour meubler les moments vides on ouvre et on ferme beaucoup de fenêtres dans Les Mauvaises Rencontres (5). *En vérité M. Astruc qui est l'inventeur de la « caméra porte-stylo »...* (6).

CLAUDE GARSON (*L'Aurore*).

LES INFLUENCES

Si ce film n'est qu'une contrefaçon peu réussie de la *Splendeur des Amberson*... (PIERRE LAROCHE).

Les influences qui ont contribué à le former, certains américains et plus encore l'ancien cinéma allemand... (FRANÇOIS VINNEUIL).

Souhaitons qu'il reste digne de ses maîtres : Griffith, Murnau, Hitchcock, Fritz Lang, Renoir... (ANDRE BAZIN).

...un style... qui procède très évidemment de l'expressionnisme allemand, de Cocteau et d'Orson Welles. (JEAN THEVENOT).

Ses références cinématographiques sont évidentes : ...Bresson... Orson Welles... Carné. (LES CINQ - L'EXPRESS).

Nous ne nous livrerons pas entre Welles, Hitchcock, Murnau, Fellini et Fritz Lang au jeu subtil des influences. (H. MAGNAN).

On ne peut voir *Les Mauvaises Rencontres* sans penser que leur auteur connaît et aime Murnau, Lang et Welles. (J. DONIOL-VALCROZE).

Alexandre Astruc s'est choisi ses maîtres : l'expressionnisme allemand, le jeune cinéma américain : ce qu'il retient de Murnau et de Lang c'est... de Ray, Brooks ou Preminger c'est... d'Orson Welles... (J. RIVETTE).

Les miroirs du *Montreur d'ombres*, les vues plongeantes de *Citizen Kane*, l'arrière-plan sonore cher à Clouzot, voire certaines mollesses qui faisaient le charme des *Dames du Bois de Boulogne*... (P. Ms. - *Figaro*).

Le souvenir d'Orson Welles est dans tous les coins... (R.-M. ARLAUD).

(1) C'est un mot !

(2) Sombrement pessimiste = pléonasme.

(3) Puisse Alexandre se confier désormais à ses dégoûts comme à ses détracteurs !

(4) R.-M. Arlaud, un soir, a usé du mot « artiste » pour présenter sur scène André Hunebelle !

(5) Absolument inexact.

(6) La « caméra porte-stylo », tout un poème ! Il eut été amusant — nous y renonçons faute de place — d'énumérer toutes les définitions de la « caméra stylo » que l'on peut glaner dans ce dossier de presse.

LIVRES DE CINÉMA

UMBERTO BARBARO : LA POESIE DU FILM (*Editions de « Filmcritica » Rome* - 1955.)

Umberto Barbaro occupe sans aucune doute une place très importante parmi les « pionniers » de la culture cinématographique en Italie. Homme de lettres, auteur dramatique lié à des mouvements d'avant-garde, il devint par la suite scénariste (il participe en particulier au scénario de *Chasse tragique* de De Santis 1947) et réalisateur. Il mit en scène *La dernière ennemie* en 1937. Mais il est surtout connu pour son activité au « Centre expérimental de Rome » et au « Centre cinématographique polonais » comme professeur, et pour son œuvre de théoricien (rappelons en particulier « Film : sujet et scénario » 1939 — mise au point clairvoyante des principales conquêtes de la théorie du film.

C'est à Barbaro que nous devons la diffusion en Italie des œuvres de théoriciens tels que Balazs, Arnheim, Poudovkine. Ce dernier influença particulièrement l'évolution de sa pensée de plus inspirée des principes marxistes en vertu desquels l'art est identifié au réalisme et se voit attribuer une fonction « pratique ».

Les principales théories de Barbaro sont présentes dans leurs grandes lignes, dans son dernier livre « La poésie du film » qui rassemble des articles déjà parus dans des périodiques. Certains présentent un caractère historique (Poudovkine jusque La Mère), d'autres sont des souvenirs personnels (Rencontre avec Poudovkine), d'autres sont d'inspiration polémique (discussion sur Eisenstein), d'autres enfin sont théoriques (le vraisemblable dans le film, le problème de la prose cinématographique, la poésie du film ou le rôle de l'imagination).

Ils ont en commun leur esprit marxiste aux accents parfois messianiques, leur caractère passionné, et ils révèlent tous une profonde influence des maîtres soviétiques (ou tout au moins marxistes) de l'art et de la théorie, en particulier Poudovkine et Balazs.

Comme exemple illustrant les profondes convictions marxistes de Barbaro, on peut citer cette affirmation : « A mon avis il ne s'agit pas tant d'abandonner la conception de l'unité de l'art, que celle (selon Benedeto Croce) de l'égale valeur des arts, de la disparition d'une échelle de valeurs parmi eux. Ce sont justement les éléments rationnels et poétiques de l'art sur lesquels peut s'appuyer cette échelle de valeurs au sommet de laquelle, bien entendu et n'en déplaise aux traditionalistes, se trouve le film. » Plus péremptoire encore il affirme successivement que : « ...un prochain élargissement de la culture cinématographique italienne, d'ailleurs déjà solide et riche,... mènera à un refus total et bien fondé de l'esthétique idéaliste, et à la fondation d'une philosophie de l'art, non seulement conséquente dans tous ses postulats et conforme aux caractéristiques des films anciens et nouveaux, mais surtout, correspondant aux exigences profondes d'une conception du monde qui, étant la seule philosophiquement et scientifiquement valable et la seule toujours confirmée par la réalité, est aussi la plus élevée et humainement la plus digne.

Il est évident que semblable attitude conduit inévitablement l'auteur à un dangereux schématisme dans l'appréciation de tel ou tel phénomène de création; il qualifie par exemple *Hamlet* de Laurence Olivier de « malheureux et réactionnaire » ou fournit le diagnostic suivant des erreurs présumées de Eisenstein : « telles sont les graves erreurs de Eisenstein auxquelles on doit ajouter l'incompréhension de la réalité des thèmes historiques, Newsky et Yvan, et, bien pire, de la période extrêmement tendue que traversaient l'U.R.S.S. et l'humanité entière quand il les réalisa. Et surtout l'incompréhension ou l'incomplète compréhension de ce qu'une société socialiste demande aux artistes du cinéma, même si les premiers films d'Eisenstein ont effectivement contribué à instaurer cette civilisation nouvelle et à l'accréditer. » (Ici, Barbaro, défendant « l'utilité » de l'art confond dangereusement les droits de l'artiste avec les devoirs éventuels du

citoyen). De là à une mythologie dérisoire la distance est courte. Voyons la description d'une rencontre Poudovkine-René Clair : « Dans sa visite des studios, Poudovkine rencontre René Clair qui tournait à ce moment-là une scène de bal pour son film *La Beauté du diable*. Ils se mirent légèrement à l'écart et eurent une brève conversation. René Clair très mince, raffiné, vêtu avec une élégante simplicité écoutait, regardant Poudovkine avec ses yeux clairs, un peu rêveurs : auprès du grand metteur en scène soviétique au geste large, péremptoire, il avait l'air d'un roitelet à côté d'un aigle... »

Notons également l'ironie de Barbaro pour les naïves théories néo-réalistes de Zavattini (fondées sur des méthodes de voyeurs, des filatures, des regards par le trou de la serrure, des slogans dans le genre de « réaliser la réalité dans ce qu'ellle a de plus spectaculaire) ». Tout le monde participe de la réalité, tout le monde l'a sous les yeux, tout le monde *est* la réalité. Mais si les raisons de l'art étaient telles que Zavattini veut vous les faire entendre le spectateur au lieu d'aller au cinéma pourrait tranquillement rester à sa fenêtre et regarder les passants ou contempler la réalité par un trou de serrure. Mais, malgré tout, on ne peut faire moins que d'admirer la cohérence et la constance de l'activité de Barbaro dont les fruits sont désormais indispensables, à bon droit, à l'histoire de notre culture cinématographique.

Giulio Cesare CASTELLO.

(*Traduit de l'italien par Laura Mauri*).

Luigi Chiarini : CINEMA QUINTE POTERE (*Le Cinéma cinquième puissance*). *Laterza-Bari*, 1945.

Hormis le premier chapitre, ce livre aborde avec vivacité de polémique mais aussi réalisme constructif, les graves questions posées par la situation actuelle du cinéma italien. Pour qui voudra étudier de près cette situation et cette crise, les renseignements, les explications et les propositions ne feront guère défaut. Les responsabilités de l'Etat, les inconvénients de la censure, l'attitude des milieux cléricaux, celle des milieux laïques et communistes — tout est passé au crible ; à la suite de quoi Chiarini formule des projets pour une nouvelle politique économique scolaire et culturelle. Connaissant les positions de Chiarini on ne sera pas étonné que les pages relatives à l'Eglise et aux milieux catholiques soient vigoureusement anticléricales ; Chiarini est nettement plus favorable aux activités culturelles d'inspiration communiste. Cette vivacité de polémique est en grande partie relative à la situation intérieure particulière de la Péninsule.

Le premier chapitre est consacré à l'étude de la puissance et de l'influence du cinéma. Le cinéma est un phénomène caractéristique de la vie moderne, il se développe sous toutes les latitudes, pénètre les peuples les plus évolués comme les plus rétrogrades, mobilise et captive les enfants, comme les adultes ou les vieillards. Onze milliards et demi de spectateurs défilent tous les ans devant l'écran.

Vraie Tour de Babel que les milieux du cinéma : toutes les langues, mais une seule voix : l'argent. Art et corruption, intelligentzia et cupidité — noblesse et crapule — aventures de l'esprit et bas intérêts commerciaux. Les gentlemen, les acteurs de talent, les flibustiers, les hommes politiques, et plus récemment les scientifiques, les critiques d'art, les filmologues (de la Sorbonne précise Chiarini) s'y donnent rendez-vous. Le cinéma a pénétré et fouillé tous les domaines de la vie moderne.

Chiarini étudie de près les ressorts d'un succès aussi populaire et universel, d'abord d'un point de vue psycho-sociologique, mais Chiarini connaît aussi de près les problèmes industriels et commerciaux de la production, de la distribution et de l'exploitation. Il préconise vigoureusement une politique financière d'encouragement aux films de qualité — et de culture populaire. La dialectique féconde n'est pas celle des conflits économiques, mais celle du créateur et du spectateur. Les exigences des uns, les désirs et besoins des autres par leur tension réciproque doivent contribuer à la promotion d'un cinéma libre et véritablement culturel.

Jules MILHAU.

FILMS SORTIS A PARIS DU 22 OCTOBRE AU 11 NOVEMBRE 1955

(22 films)

1 FILM ANGLAIS

Simba, film en Eastmancolor de Brian Desmond-Hurst, avec Dirk Bogarde, Virginia McKenna, Donald Sinden, Basil Sydney, Joseph Tomelty, Earl Cameron. — Evocation précise et authentique de la révolte des Mau-Mau. Le climat d'anticolonialisme est sympathique. Hélas! l'affabulation romanesque est faible.

2 FILMS ITALIENS

La Donna del Fiume (*La Fille du fleuve*), film en Technicolor de Mario Soldati, avec Sophia Loren, Gérard Oury, Lise Bourdin. — Film de « producteur » : M. Ponti a essayé de refaire avec Sophia Loren ce que M. Di Laurentiis avait réussi avec Silvana Mangano. Mario Soldati a visiblement fait exactement ce qu'on lui a demandé de faire. Deux ou trois scènes seulement permettent de penser que c'est lui qui a fait *La Provinciale.* L'histoire? Abandonnée par celui qu'elle aime, la pauvre Sophia va perdre aussi l'enfant qu'elle chérissait.

Tempi Nostri (*Quelques pas dans la vie*), film d'Alessandro Blasetti, avec Vittorio de Sica, Danièle Delorme, Yves Montand, Sophia Loren, Toto, Dany Robin, François Périer, Michel Simon, Eduardo de Filippo. — Suite de sketches inégaux, parfois brillants, rarement « nouveaux ». Comme acteurs, De Sica, Toto et de Filipo demeurent égaux à eux-mêmes.

7 FILMS FRANÇAIS

Gas-Oil, film de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Jeanne Moreau, Ginette Leclerc, Dinan, Robert Dalban, Henri Crémieux, Gaby Basset. — Une histoire de « routiers » ni très originale, ni très attachante. Gabin est terne, Jeanne Moreau excellente.

Lourdes et ses miracles, film de Georges Rouquier, commentaire dit par le réalisateur. — Voir la critique par Henri Agel dans ce numéro page 49.

Les Grandes Manœuvres, film en Eastmancolor de René Clair, avec Gérard Philipe, Michèle Morgan, Yves Robert, Jacques François, Jean Desailly, Pierre Dux, Magali Noël, Brigitte Bardot, Olivier Hussenot. — Voir la critique par Jean-José Richer dans ce numéro page 39.

Les Héros sont fatigués, film d'Yves Ciampi, avec Yves Montand, Maria Félix, Jean Servais, Curt Jurgens, Gérard Oury, Elisabeth Manet. — En partant d'un reportage de Christine Garnier sur le Libéria, Ciampi a abouti à une sorte de « théâtre filmé » dont les personnages paraissent arbitraires et surtout leur réunion en un même « lieu dramatique ». La fin est ratée dans la mesure où seul Stroheim eût pu la réussir. Il y a pourtant de bonnes scènes, principalement celles où joue Kurt Jurgens, « monstre sacré » d'envergure.

Les Premiers Outrages, film de Jean Gourguet, avec François Vatel, Maurice Sarfati, Rellys, Maryse Martin, Simon Bach. — Petit film que ses auteurs ont peut-être cru « alléchant ». Hélas! tout cela est trop sordide ou trop terne pour attirer...

Quatre jours à Paris, film en Eastmancolor de André Berthomieu, avec Luis Mariano, Roger Nicolas, Jane Sourza, Geneviève Kervine, Gisèle Roberts, Andrex. — Encore un petit film... sur mesure pour les amateurs de Luis Mariano et Roger Nicolas.

L'affaire des poisons, film en Eastmancolor de Henri Decoin, avec Danielle Darrieux, Viviane Romance, Paul Meurisse, Anne Vernon, Pierre Mondy, Maurice Teynac. — C'est un film fait « sérieusement ». Ce qui ne suffit pas à faire un bon film. La distribution est curieuse. Danielle Darrieux en Montespan, Viviane Romance en La Voisin!

9 FILMS AMERICAINS

Soldier of Fortune (*Le Rendez-vous de Hong-Kong*), film en CinémaScope et en Technicolor de Edward Dmytryk, avec Clark Gable, Susan Hayward, Michael Rennie, Gene Barry. — La mise en scène est molle. Nous sommes loin du *Caine*, qui pourtant offrait le flanc à la critique. L'intrigue est curieuse : pour qu'une femme puisse « choisir » entre ces deux hommes, l'un de ces hommes va délivrer l'autre.

Kiss me Kate (*Embrasse-moi chérie*), film en relief et en Technicolor de George Sidney, avec Cathryn Grayson, Howard Keel, Ann Miller, Keenan Wynn. — Charmante petite comédie musicale. Ann Miller danse très bien. Le relief n'apporte pas grand-chose.

We're no Angels (*La Cuisine des anges*), film en Technicolor et en Vistavision de Michael Curtiz, avec Humphrey Bogart, Joan Bennet, Aldo Ray, Peter Ustinov. — La célèbre pièce d'Albert Husson est encore plus drôle « américanisée », Bogart, Ray et Ustinov forment un trio assez extraordinaire.

Land of the Pharaohs (*La Terre des Pharaons*), film en CinémaScope et en Warnercolor de Howard Hawks, avec Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alexis Minotis, James Robertson Justice, Luisella Boni. — Voir la critique de ce film par J. Rivette et C. Chabrol, dans ce numéro page 40.

Man without a star (*L'Homme qui n'a pas d'étoile*), film en Technicolor de King Vidor, avec Kirk Douglas, Jeanne Crain, Claire Trevor, William Campbell. — Voir la critique de ce film par P. Demonsablon dans ce numéro page 51.

The Vanquished (*La Ville sous le joug*), film en Technicolor de Edward Ludwig, avec John Payne, Jan Sterling, Coleen Gray, Lyle Bettger. — Petit western sans prétention et sans grand intérêt.

Summertime (*Vacances à Venise*), film en Technicolor de David Lean, avec Katharine Hepburn, Rossano Brazzi, Isa Miranda, Mari Aldon. — Katharine pleure, rit, grimace. Elle est à la fois irritante et touchante. Le film aussi dont pourtant l'argument est original et assez loin des habituelles conventions cinématographiques.

Vanishing Prairie (*La Grande Prairie*), film en Technicolor de Walt Disney, commentaire français dit par Robert Dalban. — Dernière réalisation de la série « C'est la vie ». Une des plus amples et une des plus réussies.

The Miami Story (*Meurtres sur commande*), film de Fred F. Sears, avec Barry Sullivan, Luther Adler, John Baer, Adele Jergens, Beverly Garland. — Petit « policier » de série.

1 FILM ALLEMAND

Es Geschah am 20 July (*C'est arrivé le 20 juillet*), film de G. W. Pabst, avec Bernhard Wicki, Karl Ludwig Diehl, Carl Wery, Kurt Meisel, Erik Frey. — Voir la note sur ce film par J. Siclier dans ce numéro page 54, à la fin de la critique sur *La fin d'Hitler*.

1 FILM RUSSE

Rimsky-Korsakov, film de G. Rochal et G. Kazansky, avec G. Belov, N. Tcherkassov, A. Borissov, L. Gritzenko. — Fait partie de la série soviétique des biographies de compositeurs célèbres. C'est loin de valoir le modèle du genre : *Glinka* d'Alexandrov, mais c'est un film consciencieux et complet.

1 FILM AUTRICHIEN

Edwiger Walzer (*Le Beau Danube bleu*), film en Agfacolor de Paul Verhoeven, avec Bernard Vicki, Hilde Krahl, Anne-Marie Duringer. — Démodé et terne. La vie de Johan Strauss.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1955.